



La desmitificación de la Transición española y la escritura del cuerpo en la literatura de Marta Sanz

MÁSTER EN ESTUDIOS LITERARIOS

Autora:

Eva Mira Alepuz

Tutora:

Laura Cristina Palomo Alepuz

Trabajo de Fin de Máster

Curso 2020-2021



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Departamento de Filología Española,
Lingüística General y Teoría de la Literatura

LA DESMITIFICACIÓN DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA Y LA ESCRITURA DEL CUERPO EN LA LITERATURA DE MARTA SANZ

Trabajo de Fin de Máster presentado por Eva Mira Alepuz bajo la dirección de Laura Cristina Palomo Alepuz en el Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante.

La autora,

V.º B.º de la Tutora,

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| Resumen | 4 |
| Introducción..... | 5 |
| 1. Relecturas de la Transición en la literatura Actual | 10 |
| 1.2. Actualizaciones en el cómic y novela gráfica | 24 |
| 2. El cuerpo en la escritura de Marta Sanz..... | 28 |
| 2.1. La decisión sobre el cuerpo: el aborto en <i>Daniela Astor y la caja negra</i> | 32 |
| 2.2. El cuerpo enfermo | 35 |
| 3. Las cajas negras de la historia: imaginarios de la resistencia y espacios de construcción de la identidad de género femenina | 41 |
| 3.1. <i>Daniela Astor y la caja negra</i> (2013) de Marta Sanz | 45 |
| 3.1.1. <i>El cine del destape en «Daniela Astor y la caja negra»</i> | 47 |
| 3.1.2. <i>La caja negra y la leonera</i> | 51 |
| 3.2. <i>El asesino tímido</i> (2018) de Clara Usón..... | 61 |
| 3.3. <i>Las maravillas</i> (2020) de Elena Medel | 63 |
| Conclusiones..... | 66 |
| Bibliografía..... | 71 |
| Anexos..... | 77 |
| I. Selección viñetas cómics..... | 77 |
| II. <i>La caja negra</i> , un documental de Catalina Griñán | 83 |

RESUMEN

La escritura de Marta Sanz pertenece a los denominados *nuevos realismos* de la novela española. A través del análisis de sus novelas desde los Estudios culturales, se profundiza en el proyecto de desmitificación de la Transición española. En *Daniela Astor y la caja negra* (2013) se problematizan y politizan aspectos de la identidad del individuo, como el cuerpo y las relaciones interpersonales, que trascienden a lo colectivo mostrando las contradicciones del periodo transicional. La construcción de la identidad de género femenina desde el imaginario de la protagonista favorece un análisis en cuanto a la creación de la conciencia de género en el sujeto.

PALABRAS CLAVE

Nuevos realismos, género, relecturas Transición, escritura del cuerpo, destape, imaginarios.

INTRODUCCIÓN

Durante mi estancia de Erasmus en Bologna aproveché para hacer malabarismos con el plan de estudios y proponer un *learning agreement* a mi coordinadora de la Universitat de València que me permitiese cursar algunas asignaturas que me interesaban. Había una asignatura que no debería haber cursado por no tener correlato con ninguna de mi grado en Valencia, sin embargo, gracias al nombre genérico de *Letteratura spagnola 2* conseguí el visto bueno de mi tutora. En definitiva, sí que di literatura realista, pero no del siglo XIX como debería, sino que la asignatura del profesor Eugenio Maggi a la que me apunté abarcaba la narrativa contemporánea de compromiso político. Es en sus clases cuando escuché hablar por primera vez de Marta Sanz. En ese invierno de 2019 me inicié como lectora de Marta Sanz con la lectura de *Daniela Astor y la caja negra*. También leí por primera vez a Rafael Chirbes e Isaac Rosa. La estupefacción de mis compañeras y compañeros de clase sobre la situación de la memoria histórica en España y los desajustes del proceso transicional me sirvió de despertador.

Desde entonces no he podido parar de reflexionar al respecto y consumir productos culturales que tratan este tema. Desde ese momento había confirmado que quería dedicarme a la investigación. Recuerdo que en la última clase de esta asignatura hice una búsqueda en internet de másteres de literatura: encontré el máster en Estudios Literarios de la Universitat d'Alacant y, tras ver el plan de estudios, supe que quería cursarlo al acabar el grado. Dos cursos después me encuentro finalizando el máster y estudiando la obra de Marta Sanz con motivo de mi Trabajo de Fin de Máster. Mi yo de 2018 estaría muy feliz si leyese estas líneas. Estudiar la obra de Marta Sanz supone una vía para indagar desde el ámbito académico en los temas políticos sobre los que reflexiono y leo desde la adolescencia como sujeto político.

A lo largo del Trabajo de Fin de Máster mantendré esta persona gramatical, en lugar de la primera del plural utilizada prototípicamente en los trabajos académicos. Con ello pretendo evitar la hipocresía de posicionarme próxima a las teorías de la propia Marta Sanz, Rich y Bordieu acerca de lo ideológico que subyace en el lenguaje de cualquier texto inherentemente y mientras, en la praxis, difuminar o esconder mis opiniones en un plural de modestia. Entiendo que escribir es, ya sean textos literarios o ya sean textos

académicos, posicionarse, por lo que mi decisión es hacerlo sin convertir esta primera persona del singular en un *nosotros* —siempre en masculino— que atenúe el contenido.

La finalidad de la presente investigación es indagar a través de la obra de Marta Sanz (Madrid, 1967) en las relecturas de la Transición española en la literatura contemporánea, especialmente en los denominados *relatos emergentes* (Ros, 2020) de la última década, para profundizar en los aspectos que atañen a la construcción de la identidad de género femenina. El objetivo es construir una interrelación entre las obras literarias seleccionadas de nuestra actualidad y el proyecto de desmitificación de la Transición española, argumentando la necesidad de dicha desmitificación mediante las contradicciones del periodo transicional y la difusión del relato hegemónico. El *continuum* entre este periodo del reciente pasado histórico y la actualidad, y entre lo personal y lo político, son aspectos imprescindibles a desarrollar a modo de sinergia para las relecturas de la Transición y los imaginarios de la resistencia.

Propongo una aproximación al estudio de las representaciones de género en los *nuevos realismos* de la narrativa española contemporánea desde los Estudios Culturales y de Género, teniendo como punto de partida la obra *Daniela Astor y la caja negra* (Anagrama, 2013) de Marta Sanz. Además, para profundizar en el análisis de las corporalidades y la identidad en la narrativa de Sanz, se prestará atención también a sus obras *La lección de anatomía* (Anagrama, 2008), *Perra mentirosa* (Bartleby, 2010), *Farándula* (2015), *Monstruas y centauros* (2018); entre otras.

Asimismo, desde este lugar de origen, se pretende introducir otras novelas que participan de la misma corriente estética y compromiso ético y político, las cuales también abordan la construcción de la identidad de género femenina y la conciencia de clase, como *El asesino tímido* (Seix Barral, 2018) de Clara Usón (Barcelona, 1961) y *Las maravillas* (Anagrama, 2020) de Elena Medel (Córdoba, 1985). De esta forma, uno de los aspectos novedosos que aportaría el proyecto sería el establecimiento de una genealogía literaria con unas características comunes alrededor del tratamiento del contexto sociocultural de la Transición española, siempre explorando este periodo histórico desde las coordenadas temporales actuales.

El proyecto se constituye con el objetivo de construir una interrelación entre *Daniela Astor y la caja negra*, siguiendo a su vez el *continuum* de la producción escrita de Sanz, y el proyecto de desmitificación de la Transición española. La originalidad reside en analizar esta obra literaria de nuestra actualidad, junto *Las maravillas* y *El asesino tímido*, desde nuestras coordenadas temporales actuales, por lo tanto, no se trata de una revisión de la Transición, sino de investigar las resignificaciones y relecturas que se están produciendo desde la literatura contemporánea.

Esta línea de investigación constituye un campo fértil para los Estudios Literarios, puesto que hasta el momento este tema concreto ha sido únicamente abordado en las tesis doctorales *Representaciones de la Transición en la novela española actual. Poéticas, afectos e ideología en el campo literario (2000-2016)* (Universitat de València, 2017) de Violeta Ros y *Mujer, trabajo y escritura. Representaciones culturales en la narrativa española contemporánea* (Universidad de Alcalá, 2020) de Cristina Somolinos Molina. Por lo tanto, se traduce en la posibilidad de actualización y futura ampliación de la investigación con la incorporación de nuevas obras que se publiquen en el panorama literario actual.

Por ende, parte de la originalidad del trabajo reside en la adecuación del contenido del análisis con la perspectiva y metodología desde la cual lo desarrollaré, especialmente en cuanto a la selección de bibliografía. Al tratarse de un tema reciente, más allá de la bibliografía sobre teoría literaria marxista, feminismos e historia cultural de la Transición, las referencias seleccionadas datan de 2010 hasta 2021. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta la importancia de las genealogías y la promoción entre jóvenes investigadores/as, he querido emplear artículos de jóvenes investigadoras como Ros, Somolinos, Verdú o de la Parra como parte fundamental de la bibliografía.

En las obras literarias seleccionadas subyace una concepción del periodo transicional como un punto de inflexión histórico y cultural cuyas representaciones de género siguen latentes en la actualidad. Por consiguiente, teniendo en cuenta la historia cultural desde una perspectiva de género, se parte de la hipótesis de que a través de estas novelas se puede acceder a las representaciones culturales asignadas a la mujer en los primeros años de la democracia y sus consecuencias en la construcción de imaginarios colectivos hasta nuestra actualidad, poniendo énfasis en cómo el proceso de construcción del sujeto trasciende lo individual. Desde este lugar de origen, se pretendería esbozar una

genealogía de autoras actuales, cuya narrativa se desarrolla alrededor de la construcción de la identidad de género femenina y la conciencia de clase, y comparar la novela de Marta Sanz con estas obras de narrativa recientes relacionadas con la denominada «escritura del cuerpo». Esta escritura, practicada por Sanz, será estudiada en relación a la teoría de la «política de la posición» de Adrienne Rich y se aplicará al análisis textual del poemario *Perra mentirosa* en el que la dimensión corporal que explota Sanz está relacionada con la enfermedad y la hipocondría. Con ello, pretendo manifestar la organicidad de la literatura de Sanz a partir de su concepción del *continuum* cuerpo-texto y analizar las correlaciones e implicaciones ideológicas y literarias que ello conlleva.

Por las características de la poética de Sanz, se atenderá a la relación constante establecida entre la ficción y la realidad. Este enfoque intenta permitir una aproximación a los motivos que subyacen en el proyecto literario de las tres autoras en cuanto al tratamiento del periodo transicional y la actualidad, y entre lo personal y lo político. En definitiva, los parámetros desde los cuales se abordará el objeto de estudio integran la reflexión sobre el papel de la cultura en la constitución de las sociedades y, en un nivel posterior, el compromiso ético y político de la literatura en la actualidad.

La metodología empleada parte de los Estudios de Género y los Estudios Culturales. En relación a las fuentes seleccionadas, se utilizarán referencias tanto del periodo de la Transición como fuentes actuales que analizan dicho periodo. Para el análisis textual, la terminología empleada consistirá en su mayoría en conceptos acuñados por Mijaíl Batjín y Gérard Genette, en el tercer capítulo también aplicaré conceptos del campo de la imagología. De un lado, las fuentes de la Transición no son textos críticos que reflexionen sobre el periodo, sino propiamente objetos culturales que contaron con una recepción masiva por la sociedad española del momento, atendiendo al objetivo del trabajo. Las únicas excepciones al respecto serán *El cuarto de atrás* (1978) y *Usos amorosos de la posguerra española* (1987) de Carmen Martín Gaité, debido al breve estudio de la influencia de la autora en la literatura de Marta Sanz. En este grupo se tratará mayoritariamente filmografía correspondiente al cine del destape —será especialmente desarrollada en un *Anexo*—. Con la inclusión de estos objetos culturales se pretende recrear las influencias que han participado de la construcción de la subjetividad y del imaginario colectivo, para así llevar a cabo con mayor cercanía el análisis de género y

cultural para contextualizar la necesaria problematización del cuerpo y violencias. La iconoclastia tiene un papel imprescindible en el análisis, por lo que también serán recogidas en el *Anexo* viñetas seleccionadas de los cómics y novelas gráficas que forman parte del corpus del subapartado «1.2. Actualizaciones en el cómic y la novela gráfica».

En cuanto a las fuentes propiamente literarias, prestaré atención a las publicaciones de Marta Sanz, partiendo de un estudio integral de su proyecto de escritura más allá de *Daniela Astor y la caja negra*. En este sentido, es relevante la labor de la autora como ensayista y articulista para comprender su poética y sus planteamientos teóricos sobre feminismo. En esta línea, también existirá un bloque de bibliografía que comprenda una selección de publicaciones de teoría de género, feminismos y crítica cultural y literaria.

La estructura del trabajo comprende un primer capítulo de desarrollo en el que se ofrece una aproximación al macroproyecto cultural de resignificación de la Transición, en el cual se abordan otras obras que pertenecen a estas relecturas dentro de los *nuevos realismos* de la narrativa contemporánea, así como en el cómic y novela gráfica. A continuación, en el capítulo segundo se tratará el compromiso feminista de la autora y su praxis a través de la escritura del cuerpo. Por último, el tercer capítulo, centrado en el análisis textual, abordará estos aspectos teóricos a través del análisis de *Daniela Astor y la caja negra*, *El asesino tímido* y *Las maravillas*. En esta última parte, los aspectos más relevantes serán el estudio de los imaginarios para con la construcción de la identidad de género femenina y la universalización desde la experiencia femenina para tratar la materia histórica.

1. RELECTURAS DE LA TRANSICIÓN EN LA LITERATURA

ACTUAL

La obra de Marta Sanz (Madrid, 1967) se enmarca dentro de la literatura de compromiso político, prestando especial atención al proceso de desmitificación cultural de la Transición española en el que han participado diversos actores culturales en los últimos años. El debate sobre la Transición española ha proliferado en sectores políticos y culturales críticos con especial hincapié en las dos últimas décadas, puesto que el punto de mira de la crítica actual se centra tanto en los hechos de este periodo como en el *relato oficial* consolidado sobre el mismo. De este modo, estas nuevas perspectivas críticas proponen otros ángulos desde los cuales narrar la Transición, remitiendo a ella desde nuestro presente a través de nuevos códigos éticos y estéticos.

En primer lugar, la aproximación al contexto histórico de la Transición presenta una importante problemática teórica en términos de periodización. La delimitación temporal de este periodo supone un tema de desacuerdo que, por motivos de extensión y pertinencia, no puedo abordar en el presente trabajo, no obstante, se debe tener en cuenta a la hora de abordar el fenómeno.

Entre las fuentes bibliográficas empleadas en este análisis existen discrepancias considerables entre, por ejemplo, las fechas que ofrecen José-Carlos Mainer y Santos Juliá en *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: la cultura de la Transición* (Alianza, 2000), y las que propone Germán Labrador en *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la Transición española (1968-1986)* (Akal, 2017). Mainer y Santos Juliá, desde un relato historicista próximo a la perspectiva hegemónica, señalan el inicio en 1973, coincidiendo con el año del asesinato de Carrero Blanco, antes del «hecho biológico» del fallecimiento de Franco. No obstante, Santos Juliá revisa en su último ensayo galardonado con el premio Francisco Umbral *Transición. Historia de una política española (1937-2017)* (Galaxia Gutenberg, 2017), el origen histórico del concepto *transición*, acuñado por Manuel Azaña y un grupo de intelectuales franceses en 1937. Remite a este año, pues apuesta por un criterio que preste atención a las implicaciones semánticas de *transición*, que para Santos Juliá debe incluir los procesos de negociación, pactos y reconciliación que se fueron fraguando durante el franquismo y cuyas consecuencias se extienden hasta la actualidad. Por lo tanto, el criterio de Santos Juliá

remite a la idea de consenso, la cual ha venido marcando el relato hegemónico, para explicar la suerte de concepción generalizada para con este proceso histórico.

Asimismo, el corte cronológico de *El aprendizaje de la libertad 1973-1986: la cultura de la Transición* comulga con el de José Luis García Delgado en *Economía española de la transición y la democracia (1973-1986)* (CIS, 1990) o con el del periódico *El País* en su publicación «Memoria de la transición» (1996).

Por su parte, la propuesta de Labrador data la Transición de 1968 a 1986, centrándose principalmente en las luchas contraculturales ciudadanas, así como en los productos culturales contraculturales y de carácter popular, y no tanto en los eventos institucionales. Otra clasificación es la de Giulia Quaggio (2014), la cual marca el transcurso de este periodo entre 1976 y 1986 basándose en las políticas culturales y la constitución de los organismos culturales institucionales¹.

Con todo, podemos observar que existe un consenso con el momento del fin de la Transición, en 1986, año en el que se produjo la entrada de España en la Unión Europea², el referéndum sobre la adhesión de España a la OTAN³ y la segunda victoria en las elecciones del PSOE de Felipe González⁴.

A través del paradigma del *aprendizaje de la libertad*, que da título a la obra de Mainer y Santos Juliá, se designa la labor de involucración de la ciudadanía en la recién conseguida democracia y sus nuevos valores. Sin embargo, esta etiqueta ha sido rebatida y criticada porque, tras su aparente inocencia, supone la transmisión de la imagen oficial de lo que constituye la libertad y lo que se queda fuera de esta. Como explica Germán Labrador en *Culpables por la literatura*, supone la construcción de los consiguientes límites, es decir, «el aprendizaje de los límites de la libertad»: «La democracia no está necesariamente donde *Se* nos dijo. El árbol del consenso tapa el bosque de las rupturas, en cuyo interior *Se* nos desaparece. Pero allí nos daremos una vida, porque seguimos voces y vamos tras los últimos murmullos» (Labrador, 2017: 19).

¹ El año 1976 fue el último en el que estuvo vigente el Ministerio de Turismo e Información franquista, que sería sustituido en julio de 1977 por el Ministerio de Cultura.

² Se efectuó el 1 de enero de 1986, entonces llamada Comunidad Económica Europea.

³ 12 de marzo de 1986.

⁴ 22 de junio de 1986.

En segundo lugar, en cuanto a la cultura, desde los primeros años del gobierno socialista de Felipe González se fueron asentando un entramado de preceptos que establecieron qué era *lo cultural*. Véase el caso de la alcaldía de Tierno Galván en Madrid en su estrecha relación y promoción del movimiento cultural de la *Movida*, por ejemplo. Volviendo al concepto de los «límites de la democracia», explica Guillem Martínez que los límites de libertad de expresión en la España transicional son establecidos por la propia cultura, no por la legalidad. A propósito, el autor acuña el concepto «CT, Cultura de la Transición», que alude a la cultura hegemónica que se construyó de forma vertical para imponer las tesis gubernamentales. En consecuencia, la *CT* es una cultura que se caracteriza por la desactivación, careciendo incluso de meditación sobre sí misma, en favor de la cohesión y estabilidad político-social. Por lo tanto, en vez de problematizar, está de alguna forma a servicio del Estado. Así pues, por una parte, se ha sucedido la producción y promoción de millares de productos culturales aproblemáticos, y, como consecuencia de esto, aquellos objetos culturales que son problemáticos a menudo han sido relegados a la marginalidad: «cerca es bueno; lejos no es cultura» (Martínez, 2012: 17).

El famoso estribillo «Libertad, libertad, sin ira libertad» de la canción homónima de los Jarcha (1976) se convierte en un popular lema que describe el mensaje que se quería transmitir sobre la Transición, cuyo núcleo se establece alrededor del concepto de *reconciliación*. «¿Qué nos han estado dando, sin ira, las páginas culturales de los diarios [...] consumidos por buena parte del país como guía espiritual y filtrado de lo valido? Un proyecto de cohesión. Estar en ellos era formar parte del canon» explica Carolina León al respecto de la institucionalización de la cultura como método para consolidar un pensamiento único (León, 2012: 88). En consecuencia, el canon literario se yergue alrededor de una *crítica mainstream* «apoyándose en el entramado de premios literarios y grupos editoriales» (*idem*, 91) con preceptos como la aceptación de narrativas sobre la memoria histórica carentes de dialéctica con el presente y obras que en sí transmiten la idea de lo modélico del proceso transicional. Por el contrario, desde las generaciones posteriores, nacidas en los últimos años del franquismo o ya en democracia, se criticará con dureza cómo la idea de consenso y libertad respecto al anterior periodo dictatorial han eclipsado el espacio cultural introduciendo una idea celebratoria e incluso épica de la Transición en el imaginario colectivo de la sociedad española.

Por lo tanto, el *mito de la transición*, desde su construcción ha sido consolidado como un discurso opaco que legitima el proceso de democratización tras el fin de la dictadura franquista (1939-1975), «como si la llegada a la democracia en España hubiera supuesto un punto y final, la llegada a un destino perfecto en el que no caben las correcciones» (Sanz, 2014: 135), afirma Marta Sanz en *No tan incendiario* (Periférica, 2014). En este *paradigma del éxito*, los productos culturales que no comulgaban con la imagen positiva del proceso transicional y su resultado fueron relegados a la marginalidad. No obstante, desde su contemporaneidad existieron una multiplicidad de respuestas contraculturales cuyas formas de imaginar y pensar la democracia discrepaban con los procesos institucionales que se estaban llevando a cabo. En el ámbito de la literatura, podemos destacar voces como las de Luis Martín Santos, Carmen Martín Gaité y Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, que en sus novelas ya mostraban las fracturas y contradicciones de este periodo; revistas como *Ajoblanco*, *El Papus* y *Bicicleta* o cómic como *Anarcoma* de Nazario entre otros muchos otros objetos culturales literarios.

En la crítica cultural contemporánea se está recuperando y evaluando esta cultura disidente que, en cierto modo, quedó subordinada a la cultura hegemónica. En el ámbito de la crítica literaria destacan publicaciones como *Culpables por la literatura* de Germán Labrador o la reciente reedición (2018) de *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* de Teresa M. Vilarós (Siglo XXI, 1998). Con la distancia temporal, se puede apreciar el creciente interés por la contracultura y movimientos marginales, incluso por el mundo quinqué, desde instituciones museísticas. Incluso se ha recuperado parte de la *Biennale di Venezia* de 1976 que recogía obras *underground*, conocida como la «Bienal Roja», con la exposición *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición* (2019) impulsada por el museo Reina Sofía. También en el Institut Valencià d'Art Modern este 2020 ha tenido lugar la exposición *Contracultura: resistencia, utopía y provocación en Valencia*, un recorrido por diversas propuestas contraculturales valencianas de las décadas de los 60, 70 y 80.

Así, como he adelantado, alrededor de la primera década del siglo XXI el desencanto respecto la Transición y sus consecuencias ha sido más generalizado entre las posturas periféricas. Desde este lugar de pensamiento, el periodo de la Transición que había sido convertida en el «relato de consumo fácil» hegemónico, según explica Isaac

Rosa en *El Diario* (2014) treinta años después cuenta con muchas fisuras latentes que se empiezan a señalar:

La versión oficial de la Transición triunfó durante años, y para eso necesitó la desmemoria de quienes vivieron aquel tiempo. Olvidar a los muertos de la Transición, a los torturados y a los torturadores que siguieron en los cuerpos policiales y que hoy se siguen paseando impunes. Olvidar el pasado franquista de buena parte de la clase política (Rosa, 2014).

Con este fin, historiadores como Paul Preston han conceptualizado este fenómeno como el «pacto del olvido», el cual hace referencia al acuerdo tácito y colectivo basado en la hipotética conciliación entre sectores franquistas y de izquierdas durante la Transición. En consecuencia, en pro de una democracia todavía endeble hubo una ausencia de iniciativas oficiales para con la recuperación del reciente pasado histórico desde la política institucional y dicho pacto se ha prolongado hasta la primera Ley de Memoria Histórica de 2004 promulgada durante el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero:

La dictadura había impuesto una visión única del pasado, pero existían muchos otros recuerdos ocultos y reprimidos [...] En los primeros meses de la transición a la democracia, el miedo a una nueva Guerra Civil luchó con el deseo de conocer el pasado republicano [...] La renuncia oficial a la venganza, condición previa esencial para el cambio, quedó consagrada en una amnistía política que abarcaba no solo a los que se habían opuesto a la dictadura, sino también a los culpables de crímenes contra la humanidad cometidos al servicio de la misma. (Preston, 2006: 23)

En las últimas dos décadas, la recuperación de la memoria histórica es una de las principales críticas al proceso transicional junto con cuestiones de geopolítica, participación ciudadana, libertad de expresión o especulación empresarial. En este sentido, cabe destacar cómo cristalizaron las protestas y disconformidades con el sistema en el movimiento del 15-M en 2011. Estas movilizaciones compuestas por ciudadanos provenientes de diferentes ámbitos de movilización social —ruralismo, «stop desahucios», los *yayoflautas* y las pensiones, el «no a la guerra», etc.— quizá no lograron una aplicación a nivel pragmático de sus quejas, sin embargo, ha supuesto un acercamiento de forma transversal entre estas posturas (Castro, 2021).

Por su parte, María Ángeles Naval explica al respecto que parte de las manifestaciones críticas acerca de la Transición convergen con la «crisis de la legitimidad

que están experimentando las democracias occidentales tras las injusticias sociales evidenciadas por la crisis financiera e inmobiliaria surgida en 2007» (Naval, 2019: 102). Por ello, en la narrativa realista de compromiso social contemporánea, se puede observar la vinculación en el tratamiento de los desajustes del sistema político-económico entre la novela de la crisis y la novela desmitificadora de la Transición.

En el ámbito de la literatura, más allá de los autores que pertenecen o son herederos de la *Cultura de la Transición*, y participan del proyecto de la estabilidad política, existen escritores que con sus decisiones de representación ponen el foco en un diálogo con las lagunas históricas del *relato oficial*. Por lo tanto, con este tipo de novela actual se proponen otras experiencias y sus relatos, de carácter polifónico, para poder abordar *lo ajeno*. De esta forma, se evidencian relatos que habían sido relegados al silencio y se denuncia asimismo el hecho de la propia invisibilización de ciertos temas político-sociales. Gracias a estos escritores y escritoras se crea un espacio discursivo que introduce en el imaginario colectivo desde las vidas de marginados sociales hasta las de personas corruptas que han aprovechado privilegios ilegítimos para lucrarse, tanto durante el final del franquismo y la Transición, como en los años de democracia.

Entre esa nómina de autores y autoras quiero destacar a Rafael Chirbes con obras como *Los disparos del cazador* (Castalia, 1994), *Crematorio* (Anagrama, 2007) o *La caída de Madrid* (Anagrama, 2000); Belén Gopegui y su novela *Lo real* (Anagrama, 2001); Isaac Rosa y *El vano ayer* (Seix Barral, 2004) o *El puto jefe* (La Marea, 2015); Marta Sanz y las novelas *Daniela Astor y la caja negra* (Anagrama, 2013), *La lección de anatomía* (Anagrama, 2008), *Susana y los viejos* (Destino, 2006), *Animales domésticos* (Destino, 2003) o *Los tiempos mejores* (Debate, 2001).

Esta corriente narrativa que ha venido siendo clasificada dentro de la amplia etiqueta de los *nuevos realismos*, participa de la creación de una memoria histórica polifónica, cuya construcción pasa inexorablemente por las experiencias cotidianas, a la cual David J. Martínez (2006) ha llamado «novela desmitificadora de la Transición española». Estas ficciones tienen en común el componente revolucionario y reivindicativo, así como la intención de alcanzar la denuncia de los mitos transicionales que se han perpetuado desde las estructuras del poder. Existe en ellas un compromiso con

la dimensión ética en el análisis de la realidad y de lo cotidiano para denunciar desigualdades e injusticias político-sociales.

Un aspecto que señalan la mayoría de estos autores y autoras es el hecho de que desde el inicio de la democracia se ha consolidado una naturalización de la ideología dominante, cuyo resultado ha sido la percepción generalizada de esta como una suerte de «no ideología» neutral. Al respecto, Giulia Quaggio habla de «la asimilación y el vaciamiento de la conflictividad ideológica, hecho desde las altas instancias» (Quaggio, 2014: 335), ya que la ideología dominante queda fuera de la problematización al no estar concebida como tal, y se convierte en la *normalidad*. Y, en consecuencia, todo lo que trasciende a esta es concebida como ideología, y, además, marcando lo ideológico con una connotación negativa.

Esto es lo que Slavoj Žižek (Ljubljana, 1949) denomina la «ideología invisible», un tipo de violencia oculta que acuña en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (Paidós, 2009), concepto al que Marta Sanz remite para explicar cómo actualmente el éxito de un libro entre el público —acrítico, en cuanto a su participación de las lógicas consumistas del tardocapitalismo— suele ir ligado al reflejo y complacencia que guarda respecto a esta. La autora se opone tajantemente a esta idea y praxis respecto a la promoción de la literatura desde su posición de escritora, apostando en su lugar por una literatura que ponga sobre la mesa otros códigos y otras realidades «como forma de conciencia de la vida y como capacidad de nombrar e intervenir en el mundo» (Sanz, 2014: 148). Tanto en *No tan incendiario* como en el ensayo colectivo *Qué hacemos con la literatura* (Akal, 2013) se posiciona al respecto⁵. Como explica el coordinador de la publicación, David Becerra, este doble rasero sobre lo ideológico está ya extendido en la actualidad:

Se suele afirmar, sin tapujos, que el realismo social o socialista persigue un objetivo a través de la literatura, y es cierto: se trata de una literatura con un fin concreto: la transformación política de la sociedad. Pero olvidamos que otro tipo de literatura, aparentemente inocente y autónoma, también cumple una función ideológica. En el libro

⁵ En este sentido, considero conveniente destacar íntegramente la labor del colectivo «Qué hacemos» y sus publicaciones de libre acceso editadas por Akal, las cuales abordan esos temas de nuestra realidad política-social con publicaciones colectivas como *Qué hacemos por la vivienda* (2013), *Qué hacemos con el trabajo* (2013), *Qué hacemos por la memoria histórica* (2013), *Qué hacemos con la política económica* (2012), *Qué hacemos por la sanidad pública* (2014).

ponemos como ejemplo el soneto VIII de Garcilaso para demostrar que todo texto contiene siempre ideología y que incluso un hermoso poema de amor opera en la transmisión o reproducción ideológica. (Becerra, 2013)

Marta Sanz también reflexiona sobre el compromiso en el arte —entendiendo como arte los productos culturales resultantes y todos los agentes envueltos en el proceso de producción, promoción y difusión— a través de la ficción literaria. En su novela *Farándula* (2015), sobre el mundo del espectáculo y sus viejas glorias en decadencia, este tema ya aparece desde el inicio:

La gala⁶ se adivinaba difícil porque, como era habitual desde hacía unos años, en ella se contraponían dos puntos de vista sobre la función social del cine: el espectáculo frente al compromiso; la necesidad de entretenerse, aliviarse, el glamour, la fábrica de sueños y los bellísimos trajes de noche de las actrices que pisan las alfombras rojas o verdes, frente a la urgencia de rebeldía y contestación ante las cosas que pasan (Sanz, 2015: 19)

Las producciones literarias que participan de este proyecto de compromiso ético, denunciando las carencias y limitaciones de la democracia española, han experimentado un auge desde los últimos cinco años. Asimismo, la valoración y el propio desencanto dentro de sectores progresistas con las expectativas vertidas en 15M —véanse, por ejemplo, las valoraciones al respecto en *Memorias y libelos del 15M* (Arpa, 2021) del filósofo Ernesto Castro— constituyen nuevos lugares desde los cuales repensar el compromiso político integrando las nuevas sensibilidades de las generaciones *millennial* y *zeta*, tan marcadas por el desencanto.

La Transición, no obstante, continúa siendo a menudo la bisagra desde la cual abordar temas como el devenir de la organización de los movimientos sociales contraculturales y su papel en el panorama político actual. De otro lado, también se remite a este periodo para señalar la raíz de problemas institucionales como la corrupción, la violencia de estado, el papel de las grandes financieras en la política o la especulación inmobiliaria.

Por ello, considero necesaria y adecuada la periodización y clasificación de estas voces disidentes de la literatura española contemporánea propuesta por Violeta Ros Ferrer

⁶ Hace referencia a la gala de los Goya.

en *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual* (Iberoamericana, 2020). A través de un corpus literario compuesto por seis novelas representativas de la narrativa actual que proponen resignificaciones de la Transición española, la autora configura la categorización en *relatos fundacionales*, *relatos posfundacionales* y *relatos emergentes*. Esta clasificación atiende a criterios generacionales y estilísticos, siendo el eje central el estudio de las *estructuras del sentir* y sus transformaciones.

Los *relatos fundacionales* corresponden generacionalmente a aquellos producidos por autores que participaron de forma activa en los eventos políticos de este periodo o, en su defecto, por autores que vivieron dicho proceso de forma consciente. Dentro de este grupo, Ros recoge un panorama literario poliédrico en el que propone *Francomoribundia* (2003) de Juan Luis Cebrián como la novela representativa de la matriz *nostálgica*, mientras que *Los viejos amigos* (2003) de Chirbes es el ejemplo de la vertiente del *desencanto* de la izquierda crítica. La inclusión de estas dos vertientes da cuenta de las primeras problemáticas alrededor de la idea de *consenso* y *ejemplaridad* de la Transición dentro de los círculos de izquierdas.

Por su parte, con los *relatos posfundacionales* se marca un distanciamiento al tratarse ya de una memoria mediada que adopta un carácter metahistórico, incidiendo en los límites de la historia y de la ficción como artefacto narrativo⁷. Esto se traduce en una innovación de las técnicas narrativas y estéticas respecto a los textos anteriores desde la postmemoria: mediante los elementos *residuales* de los pares de relatos tanto épicos como críticos que reescriben lo acontecido desde un nuevo enfoque. En este segundo grupo Ros sitúa las novelas *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa y *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas, las cuales exigen la involucración del lector para la desautomatización de las lecturas del pasado imperantes y la construcción de una memoria generacional crítica.

En cuanto al proyecto literario de Marta Sanz, este se clasificaría dentro de los *relatos emergentes*⁸, los cuales ya no mantienen el componente *nostálgico reparador* al retrotraerse a la Transición y comparten la pretensión de crear una memoria propia:

⁷ Esta característica será compartida por los *relatos emergentes*.

⁸ A partir de ahora utilizaré la etiqueta de *relatos emergentes* para hacer referencia a las obras de Marta Sanz que participan de la desmitificación de la Transición, ya que considero que esta catalogación es actualmente la más completa y precisa para abordar esta literatura.

Es precisamente ese punto de no retorno lo que, a mi entender, convierte en una urgencia la reelaboración colectiva de la memoria cultural de la Transición como esa línea, imaginaria pero palpable, que separa la memoria propia de la memoria de los otros. (Ros, 2020: 255)

Daniela Astor y la caja negra es la novela representativa de este último grupo junto con la trilogía *El día de Watusi* (2004) de Francisco Casavella. Estas obras hacen de la literatura una suerte de espacio simbólico desde el cual compensar los desajustes bien institucionales, bien culturales de la Transición. El concepto de *emergencia* marca el cambio de paradigma de esta literatura, la cual trasciende la matriz discursiva de los *relatos fundacionales* y la reelaboración desde elementos *residuales* de los *relatos postfundacionales*, aportando «nuevas genealogías críticas para contar el tiempo transicional» (Ros, 2020: 201). Asimismo, estos textos se caracterizan por la comprensión del periodo transicional como una temporalidad abierta sujeta a actualizaciones críticas desde nuestras coordenadas temporales actuales que, por primera vez, inauguran unas relecturas independientes a las lógicas fundacionales heredadas.

En los siguientes capítulos del presente análisis pretendo justificar la pertenencia del corpus literario seleccionado a la fértil etiqueta de los *relatos emergentes*. Además, trataré de exponer la importancia de la cuestión de género y del compromiso feminista en esta literatura y, en concreto, en la escritura de Marta Sanz. Como he adelantado, considero que el proyecto literario de algunos autores que participan de la desmitificación de la Transición, especialmente de autoras feministas cuya educación sentimental durante la adolescencia y juventud se dio ya en los años de democracia, está estrechamente vinculado con aquellas voces disidentes dentro de la llamada *novela de la crisis*. En este sentido, el análisis comparativo de estas genealogías es más productivo en lo relativo a las obras de autores marxistas, puesto que su análisis de las condiciones materiales que subyacen a los acontecimientos mencionados de nuestro presente –y pasado reciente– histórico favorecen este análisis.

Por ello, al incluir *Las maravillas* (2020) de Elena Medel en el corpus literario del trabajo, pretendo demostrar la factibilidad de este análisis comparativo mediante el cual concretar las disidencias respecto a la Transición que siguen vigentes tras el 15-M. Al mismo tiempo, supone el estudio de la constitución de una genealogía literaria en la cual Marta Sanz es ya el referente literario de otras autoras de generaciones posteriores,

especialmente en cuanto al enfoque de lo histórico y la propuesta de universalización desde los relatos femeninos —dentro de las diégesis, es decir, mediante los personajes de género femenino—. Otras publicaciones que podrían estudiarse en esta línea, además de la novela de Medel, son *Las niñas prodigio* (Fulgencio Pimentel, 2020) o *Soñó con la chica que robaba un caballo* (Lengua de trapo, 2021) de Sabina Urraca; *La trabajadora* (Literatura Random House, 2014) de Elvira Navarro; *Les possessions* (Anagrama, 2018) de Lluïcia Ramis o *Mejor la ausencia* (Galaxia Gutenberg, 2017) de Edurne Portela.

En el caso de la producción literaria de Marta Sanz, *Daniela Astor y la caja negra* (Anagrama, 2013) es la novela desmitificadora de la Transición por excelencia, y en los aspectos que especialmente incide para problematizar la supuesta ejemplaridad de este periodo son los relativos a la hipocresía, carencia de solidaridad, cohesión en la ciudadanía y falta de memoria histórica posterior respecto a violencias desde el estado que se acometieron durante este periodo. En este sentido, abre las puertas de las casas y ahonda en el ámbito privado para hablar de lo político. Este análisis de las posibilidades de la realidad histórica a través de la ficción en la novela es la «vida privada de las naciones», concepto que Chirbes recupera de Balzac. Esta forma de tratar la esfera de lo cotidiano como materia histórica legítima también está vinculada al concepto unamuniano de «intrahistoria» entendido como motor del cambio histórico:

Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras (Unamuno, 2017).

En las obras de ficción de Marta Sanz sus personajes forman parte de esta amalgama de personas anónimas que construyen la historia silenciosamente. Además, sus propuestas literarias parten de una conciencia de clase y feminista, que siguiendo la tesis del famoso lema feminista desde los años 70 «lo personal es político»⁹, problematiza esos temas políticos que durante tanto tiempo han sido ocultados debajo de la alfombra. Ante una verosimilitud dentro de la narrativa realista que «ha sido secuestrada por los dueños del discurso dominante» (Gopegui, 2008: 41), la novela de Marta Sanz rescata otras

⁹ Tiene su origen en la obra *Política sexual* (1970) de Kate Millet, ensayo basado en su tesis doctoral (University of Oxford, 1969).

realidades. La intervención social y la resistencia al discurso hegemónico, se basan en el planteamiento de emplear de forma subversiva el discurso dominante para el propio «cuestionamiento de la verosimilitud y en la responsabilidad del escritor y su obra» (Reyes, 2018: 22), trascendiendo el realismo meramente mimético:

Ésta es la realidad que Marta Sanz quiere revelar en su obra [...] la realidad de la crisis, la de la democracia defectuosa e insuficiente, la de los estereotipos caducos que siguen perpetuándose en el tiempo, la de la dictadura capitalista, la de una cultura que ha ido adaptando sus contenidos a las necesidades de una sociedad de consumo para convertirse en un ejercicio vacío (Simó 2018: 4).

Si bien, el compromiso de Marta Sanz al respecto está latente, más bien rige, todas sus obras de narrativa y ensayo. Otras novelas a destacar en esta línea, que abordaré de forma periférica, son *Susana y los viejos* (Destino, 2006), *La lección de anatomía* (Anagrama, 2008), *Farándula* (Anagrama, 2015) y *Clavícula* (Anagrama, 2017).

Los aspectos en los que indagaré en los próximos capítulos están relacionados con la construcción de la identidad femenina, sin embargo, la obra literaria de Marta Sanz se presta a un análisis de diversos temas histórico-sociales. En este sentido, considero relevante destacar las críticas al cambio del medio urbano que se vino dando en los años de la Transición y primeras décadas de la democracia —cuyas consecuencias económicas y medioambientales se prolongan hasta nuestra actualidad—. En la obra de Sanz, se profundiza en las transformaciones del paisaje urbano desde la óptica de las condiciones materiales que las impulsan, especialmente en *Retablo* (Páginas de espuma, 2019) y en su autobiografía *La lección de anatomía*.

A propósito de su autobiografía, la experiencia de habitar y crecer en una ciudad enfocada al ocio y consumo del *otro*, en este caso del turista, supone abordar las interconexiones que se establecen entre lo ambiental y lo humano. A través de este relato literario la autora ofrece una perspectiva complementaria a la de Chirbes en las ficciones *Crematorio* y *Los disparos del cazador* —centradas en los agentes responsables del *boom* urbanístico y la especulación, enfoque mediante el que combate la despersonalización en los cambios geológicos y ambientales—. De este modo, la autora habla desde el ángulo de la habitante que experimenta las transformaciones urbanísticas y, asimismo, del tejido comercial, económico y sociocultural del espacio urbano, ajenas a su voluntad.

La crítica del escritor valenciano está enfocada a la consecuente especulación y corrupción que han caracterizado los macroproyectos urbanísticos de la costa levantina desde el tardofranquismo hasta la primera década del siglo XXI. Desde este punto de partida explora las lógicas de un mercado que crece a expensas del detrimento medioambiental de los ecosistemas que explota urbanísticamente.

Por su parte, desde un enfoque distinto y, a su vez, complementario¹⁰, Sanz disecciona en *La lección de anatomía* las condiciones materiales desde la perspectiva de los habitantes que sufren las consecuencias de vivir en un espacio turistificado:

Juana Mari no era la hija del alcalde ni del puericultor ni del dueño de la panificadora ni del director de la banda municipal ni del estanquero jorobadito ni del notario ni del constructor que comenzaba a hacerse muy, muy rico por aquellos años. (Sanz, 2014: 146)

La ciudad de Benidorm desde hace décadas supone un lugar casi legendario en el imaginario colectivo, tanto para la ciudadanía española como para los turistas europeos. El veraneo infinito, los espectáculos nocturnos, los rascacielos, entre otros, han dotado de fama al destino predilecto para tantos jubilados peninsulares. No obstante, cabe recordar que, hasta mitad del siglo XX, Benidorm seguía siendo un pueblo pesquero de alrededor de 5.000 habitantes de la costa alicantina, como otros tantos de la zona.

El *boom* inmobiliario y la turistificación de Benidorm tuvo su origen en el tardofranquismo, desde la década de los 50 con Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo (1962-1969), y Pedro Zaragoza Orts en la alcaldía del pueblo (1950-1967). En esta época de aperturismo del régimen, se pretendía impulsar la llegada de turistas extranjeros de clase media a la vez que ciudadanos del resto de España. Con el popular eslogan «Spain is different!» se ideó una estrategia de márketing para situar a España en el mercado turístico internacional. Benidorm, ya ciudad masificada, tal como la percibimos en *La lección de anatomía*, es el resultado de estas políticas urbanísticas y turísticas:

Abajo se oyen los berridos de los muñecos llorones y de las castañuelas que no dejan de replicar en las tiendas de *souvenirs*, como reclamo para atraer a los turistas. Las tiendas

¹⁰ A pesar de la diferencia generacional existe una vinculación entre el proyecto literario de Rafel Chirbes y Marta Sanz, especialmente por proximidad ideológica y por la forma de abordar la historia a través de la construcción psicológica de sus personajes. En este sentido, Ros da cuenta de esta proximidad que trasciende la sistematización generacional (Ros, 2020).

de *souvenirs* son otra enumeración caótica dentro de Benidorm como enumeración caótica en sí misma: gitanas, instrumentos musicales, flotadores, gafas y tubos de bucear, toallas, figuritas, bañadores, peluches, llaveros, petacas, *cassettes*, delantales graciosos, cremas para el sol, ensaladeras y bandejas, gorritos, túnicas, alimento para peces, semillas y bulbos. Desde la terraza, observo hipnotizada las mercancías. Los objetos me llaman, me están llamando. (Sanz, 2014: 105)

Marta Sanz, nace en 1967 en Madrid, por lo que sus memorias sobre su infancia y adolescencia en Benidorm, ciudad a la que se desplazó su familia por motivos laborales, coinciden con los años de auge y consolidación de este modelo turístico. Sanz, al rememorar su infancia afirma: «Viví mi infancia como una veraneante» (Sanz, 2014: 140) y recuerda los lugares que todavía quedaban vírgenes de turistas:

Era importante hacer la primera comunión y bajar a la playa del puerto. La playa colonizada por los auténticos moradores de esta ciudad. La playa sin topless ni noctámbulos suecos que duermen la mona al sol. La playa de las tarteras y los bañadores de cuello alto. (*ídem*: 145)

De este modo, cuando la autora aborda de forma exhaustiva su experiencia de habitar en Benidorm no es cuando relata su época en la que vivió allí, sino cuando escribe sobre un viaje que realizó de adulta para producir una crónica que le encargaron. Por ello, resulta interesante apreciar el cambio en el paisaje que percibe Sanz veinte años más tarde de su partida cuando volvió a Madrid:

[...] la ciudad se había derramado por sus antiguos límites. Como si un niño se hubiera salido de los bordes de una silueta al colorearla. Como si, sobre el suelo, hubiese quedado la mancha de un helado derretido. Como si la ciudad paradójicamente sobreviviera gracias a su metátesis. [...] Los magníficos bloques de apartamentos de los años setenta, con sus jardines y piscinas, olímpicas y azules, los inconfundibles nichos de diseño que no podían ser más altos, ahora se encorvaban entre rascacielos que llegaban a las nubes y arañaban un poco más, un poco más lejos, los bancales de algarrobos y la falda de las montañas donde aún acampan los escaladores y aterrizan los platillos volantes. La tierra estaba cada vez más mordida (*ídem*, 140).

En definitiva, a través de la voz de Marta Sanz se nos ofrece una mirada particular de Benidorm, la de una eterna extraña que ha crecido en un lugar que desde hace décadas responde a la lógica del turismo, habiendo transformado su sistema social y comercial por

completo. Asimismo, con la narración sobre Benidorm en *La lección de anatomía*, fragmentada en dos temporalidades, se puede percibir las transformaciones en el paisaje resultantes del primer *boom* durante el tardofranquismo y, además, el segundo *boom* inmobiliario de principios del siglo XXI durante los años de la burbuja inmobiliaria anteriores a la crisis de 2007.

1.2. Actualizaciones en el cómic y novela gráfica

Así como sucede en el corpus de narrativa seleccionado, esta tendencia también se ha desarrollado a través de otros formatos culturales como el cómic y la novela gráfica. En este sentido, es relevante destacar la obra de la ilustradora Ana Penyas (1987, València), galardonada con el Premio de autora revelación nacional del Salón del Cómic de Barcelona y con el Premio Nacional del Cómic por *Estamos todas bien* (Salamandra Graphic, 2017). En sus obras aborda la transmisión de la memoria, las genealogías de mujeres, el trabajo, las movilizaciones sociales de carácter popular. En su cómic *En transición* (Barlin, 2017) aborda este tipo de movilizaciones ciudadanas a la vez que el cambio de paradigma en la cultura popular y el consumo cultural que se produjo durante la Transición. Como se puede apreciar, a nivel temático comparte intereses similares a los desarrollados en la producción literaria de Marta Sanz que, asimismo, son perceptibles en cuanto al plano ideológico desde el cual los abordan ambas artistas. Ana Penyas también hace un especial hincapié en la denuncia de la especulación inmobiliaria y turistificación de la costa valenciana; siendo estos dos últimos los temas principales de su último cómic *Todo bajo el sol* (Salamandra, 2021).

En este cómic trata la sucesión de estos fenómenos y su impacto social y medioambiental durante los últimos 50 años. Se encuentra en parámetros discursivos próximos a las obras de narrativa mencionadas de Chirbes y *La lección de anatomía*. Además de *Todo bajo el sol*, Ana Penyas había desarrollado el tema de la gentrificación, turistificación y la especulación inmobiliaria, prestando especial atención a planes urbanísticos como el PAI y el ZAL¹¹ y las movilizaciones ciudadanas para impedirlos en

¹¹ En el ámbito contracultural valenciano, especialmente en los barrios del Cabanyal y Benimaclet y algunos pueblos de l'Horta Nord, existe un tejido vecinal organizado en asociaciones –como Cuidem Benimaclet, CSOA El terra, librería La Repartidora, etc.– que promueven acciones formativas y protestas con bastante repercusión. Asimismo, además de Ana Penyas destacan otros artistas gráficos cuya obra participa de un

barrios de Valencia. Con anterioridad, ya había desarrollado estos temas en el fanzine *La punta* y la serie *Buscando un sitio*. De otro lado, Penyas también ha ilustrado un *webcomic* sobre las protestas por pensiones dignas con el título *Sota la llosa de les pensions* (Aracat, 2018).

A caballo entre los hechos históricos con mayúscula y la intrahistoria que caracteriza la obra de Penyas o Sanz se encuentra *Atado y bien atado: la Transición golpe a golpe (1969-1981)* (Akal, 2018) de Rubén Uceda. En esta crónica ilustrada de la Transición el autor pone de relieve la memoria colectiva de *los otros* que ha quedado ocultada fuera del *relato oficial*, como explica en una entrevista para *El Diario*:

A veces la Transición se va dejando en el relato oficial, pero hay mucho cuerpo argumental para refutar con otro relato y el relato está ahí, es un relato de muchos relatos. Me gusta hacer mapas de tiempo con protagonistas distintos que te dan muchas pistas para ver por donde andaban aquellos tiempos", afirma sin miedo a reconocer que el suyo es un "relato sesgado" (Martín, 2018).

En el cómic aborda el proceso de negociación previo al traspaso de la jefatura de estado de Franco a Juan Carlos de Borbón, los movimientos obreros y las huelgas de los años 1975 y 1976, las reformas económicas —negociaciones entre Torcuato Fernández Miranda y embajadores de grandes potencias como la entonces República Federal de Alemania y Estados Unidos (Uceda, 2018: 83)— y su relación con la consolidación del bipartidismo en la nueva democracia española. También recoge los asesinatos de los abogados laboristas en Atocha (1977), el escándalo del incendio de la sala Scala y la falsa acusación a miembros de la CNT (1977), así como el robo de bebés que se vino dando hasta el año 1992. Otro tema central es el de los pactos de la Moncloa, así como la oleada de marginalidad y segregación que empezó a producirse junto con la expansión de la heroína desde el año 1979 en ambientes contraculturales y las hipótesis de su distribución desde las instituciones con una finalidad contrarrevolucionaria. Por último, Uceda ilustra los hechos relacionados con el asentamiento de la base militar

fuerte compromiso político con estas movilizaciones como es el caso de Elías Tano, Carles Ubeefe, Helga Ambak, etc. La propia Ana Penyas ha diseñado con asiduidad carteles para fanzines y convocatorias de estos movimientos.

estadounidense en Morón (1981) y finaliza su crónica sobre la Transición con el golpe de estado del 23-F.

Marcar el final de la Transición con este suceso es significativo ya que, como sostiene Cercas en *Anatomía de un instante*, evidencia cómo se articuló una ficción compartida por la colectividad en la cual se situó al Rey Juan Carlos I como salvador del sistema democrático: «La realidad histórica nos indica que Juan Carlos I era el único capaz de cortar las alas a los golpistas, porque siempre estuvo cerca de ellos, cometiendo a veces alguna imprudencia» (Ríos: 2013: 282).

En cuanto a la estructura, el cómic se estructura en tres ejes temáticos que se van intercalando a lo largo de la trama por criterios cronológicos: «Pretorianos», «Atado y bien atado» y «El canto». Estas partes corresponden respectivamente a capítulos sobre las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado —centrados en los episodios violentos de represión que se dieron durante los años de la Transición—, sobre las negociaciones institucionales —bien de política interior, bien de política exterior— y un homenaje al recorrido de la canción protesta española.

Otras dos publicaciones recientes a destacar son *Yo, mentiroso* (Norma, 2020) de Keko y Antonio Altarriba y *Primavera para Madrid* (Autsaider, 2020) de Magius. En estos cómics no se remite cronológicamente a la Transición, no obstante, se denuncian ciertas prácticas de corrupción junto con una crítica al establecimiento de la monarquía cuyo origen se remonta a dicho período histórico.

El cómic con el que finaliza la trilogía del *Ego* de Altarriba parte también de un asesinato como premisa: tres miembros del «Partido Demócrata Popular» que iban a destapar escándalos de financiación ilegal y corrupción del partido aparecen degollados y metamorfoseados en performances artísticas. A través de esta ficción policíaca, Altarriba y Keko inciden en los entramados de corrupción y clientelismo del Partido Popular a partir del ascenso del protagonista, Adrián Cuadrado, asesor político del Partido Popular que acaba siendo un tráfuga para asesorar a Pedro Sanchís del «Partido Socialista de los Trabajadores». También aparecen trasuntos de otros agentes del panorama político institucional español como Mariano Rajoy o Esperanza Aguirre y se presta especial atención al papel del excomisario Villarejo.

Por su parte, en *Primavera para Madrid* también juega un papel importante el alter ego de Villarejo, ya que en el cómic se narra su implicación en el hostigamiento y apuñalamiento de la dermatóloga Elisa Pinto por órdenes de Javier López Madrid. Este último es el protagonista de la trama bajo el pseudónimo de Lobo Madrid junto con el *pequeño* Nicolás y la narración de su escalada dentro del Partido Popular y los círculos empresariales más influyentes de Madrid¹². Igualmente, Magius ilustra el caso de las tarjetas Black y las polémicas en torno a la caza de elefantes y la posterior abdicación de Juan Carlos I —en huida en el contexto de creación y publicación del cómic—, así como el nombramiento de Felipe VI.

Considero que, además de los relatos sobre estos protagonistas de la esfera política y empresarial reciente, la reflexión que propician estos dos cómics sobre la construcción de los relatos políticos es el factor crítico más interesante. En *Yo, mentiroso* el protagonista es el trasunto del asesor político del Partido Popular, mientras que en *Primavera para Madrid* son los de Francisco Nicolás Gómez Iglesias y Javier López Madrid. De la mano de estos personajes, los autores de ambas ficciones aprovechan para indagar en las dinámicas de clientelismo y, al mismo tiempo, en los mecanismos de creación y difusión de relatos repletos de falacias que aparentan ser reales de cara a la sociedad¹³.

Como se ha podido comprobar a través del recorrido por estas publicaciones, se puede apreciar ciertos lugares comunes en el cómic y la narrativa dentro del proyecto de «desmitificación de la Transición» española. Especialmente destacable es la motivación de estas producciones que suele estar vinculada a la subsanación de los problemas de transmisión de la memoria y a la apuesta por una reconfiguración de la memoria plural.

¹² En concreto en el parque empresarial de las Cuatro Torres Business Area.

¹³ Véanse al respecto las imágenes (14) y (15) del *Anexo*.

2. EL CUERPO EN LA ESCRITURA DE MARTA SANZ

Marta Sanz parte de una concepción orgánica de la literatura, como ha explicado en diversas entrevistas¹⁴, bajo la que el cuerpo es el texto y viceversa. Esta idea supone el entendimiento del proceso de escritura, y en consecuencia de los textos resultantes, como un *continuum* de la propia corporalidad:

Pienso que los seres humanos no nos podemos inhibir de nuestro contexto. Por tanto, nuestro trabajo tiene mucho que ver con nuestra conciencia. Somos quienes somos porque vivimos, y hemos crecido, y nos hemos formado en un contexto determinado. Al mismo tiempo generamos textos que alimentan ese contexto. Todo esto es un juego, del contexto al texto y del texto al contexto. Nuestro cuerpo es un texto, y el texto tiene propiedades de los cuerpos. (Cabrera *et alii*, 2019: 55)

En su autobiografía *La lección de anatomía* (2008) el cuerpo y la propiocepción de este, y su consiguiente evolución desde la infancia, es un tema que se convierte en uno de los hilos conductores de la novela. El propio título de la novela remite al cuadro *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632) de Rembrandt, en el que un escorzo de un cadáver es examinado en un teatro anatómico renacentista. Y, esta forma de abrir el cuerpo en canal, para compartir las experiencias y contradicciones que del mismo manan, es una de las características principales de la escritura de Marta Sanz.

No obstante, lo autobiográfico en el proyecto literario de Sanz no apunta hacia lo individual, sino que pretende trascender la experiencia personal y atravesar aquellos puntos comunes de la experiencia y escritura femenina. Más allá del debate acerca de la existencia de la especificidad de una «escritura femenina», la intencionalidad de Sanz — al igual que la de las demás autoras cuya obra forma parte del presente corpus literario — es manifestar mediante la literatura las experiencias de las mujeres y su pertinencia como materia histórica válida. Es decir, entendiéndolo como una «práctica que permite mostrar la subjetividad de las mujeres, darles voz y permitirles la entrada en un discurso que tradicionalmente ha sido masculino y patriarcal, como sujetos válidos portadores de

¹⁴ Por ejemplo, en Sanz, Marta y Lucía Jalón (2021), «Mi cuerpo es un texto», *Revista Minerva*, 36, Publicaciones del Círculo de Bellas Artes y en Cabrera, Marta, Julen García y María Miranda Rocamora (2019), «Aprendí que escribir no tenía solo que ver con que te dijeran: “¡Uy, qué poemas más bonitos haces!”», *Vírgula. Revista del Grado en Español: Lengua y Literaturas*. 2019, 1: 54-65.

identidad y de historia» (Domínguez, 2019: 304), siguiendo las tesis de Hélène Cixous (1995).

Al mismo tiempo, la concepción orgánica cuerpo-texto de Marta Sanz está vinculada con la llamada «política de la posición» por Adrienne Rich¹⁵, desde la cual propone acabar con el elitismo de una política caracterizada por la externalización, alejada de la vida cotidiana y de las condiciones de la población (Rich, 1999: 36). Mediante esta teoría, Rich pone de manifiesto que la subjetividad desde la cual se crea, nace en unas coordenadas concretas, especialmente «en relación con su ubicación en un cuerpo femenino y las reflexiones sobre el prejuicio de que la literatura tiene una función sanadora» (Somolinos, 2018: 3). De esta forma, bajo la premisa de la conceptualización del cuerpo como «lugar en el que se inscribe la cotidianidad» (ídem), se abordan las problemáticas de la identidad de género femenina¹⁶. Así lo explica la propia autora en una entrevista: «el cuerpo –especialmente el cuerpo femenino– es un texto donde se va escribiendo de algún modo la Historia. Me interesa hablar de las mujeres desde una perspectiva absolutamente materialista. No creo en la esencia, el espíritu o el eterno femenino» (González et al., 2014: 25).

Por lo tanto, Sanz adopta una perspectiva desde la cual desgaja el entramado de condiciones materiales en las que se circunscribe la corporalidad de las mujeres. En algunas de sus obras, como *La lección de anatomía* o *Clavícula*, por su carácter autobiográfico corresponde al cuerpo de la autora y sus condiciones materiales personales, las cuales siempre están presentes en su literatura. Asimismo, la exposición de las condiciones materiales que subyacen en la vida de la escritora se manifiesta en Sanz como un mecanismo inherente al proceso de escritura:

Con todo esto quiero decir que escribo desde lo que soy. Escribo desde mi clase y mi condición social. Desde mi nivel de estudios. Desde mi genealogía y desde el barrio en el que vivo. Escribo desde mis enfermedades [...] Desde mi nacionalidad, mis lecturas, mi ideología política, mis supersticiones y mi ateísmo y, por supuesto, escribo desde mi

¹⁵La poética de Marta Sanz está fuertemente influenciada por las teorías de Adrienne Rich alrededor de la subversión del llamado por esta «lenguaje del opresor». El epígrafe de la novela *Daniela Astor y la caja negra* es un poema de esta autora de su libro *El sueño de una lengua común* (1978), obra poética en la que trata esta tesis, cuya fecha de publicación original coincide con el año en el que se desarrolla la trama de la novela.

¹⁶Cabe tener en cuenta, como bien explica Cristina Somolinos Molina, que la concepción de identidad de género en Marta Sanz tiene su origen en la tesis feminista que Simone de Beauvoir desarrolla en *El segundo sexo* (1949), mediante la cual se postula la división entre sexo y género, relativos al espectro biológico y social respectivamente.

conciencia de género. Lo subrayo: escribo desde mi conciencia de género. (Sanz, 2014b: 60)

Esta perspectiva materialista y partícipe de la «política de la posición», de otro lado, explica la importancia que recae en la construcción de la psicología de los personajes en sus novelas. En paralelo a los textos autobiográficos, Sanz crea unas precisas características psicológicas, identitarias, sociales y económicas para sus personajes. La profundización en estos aspectos desde la ficción le permite problematizar aspectos políticos de la cotidianidad de grupos de población heterogéneos: desde la limpiadora migrante de clase baja al empresario de clase alta que mantiene a su hijo, como ocurre en *Susana y los viejos*.

Las comidas, en este sentido, conforman un *leitmotiv* que ocupa en su literatura un lugar simbólico significativo: a menudo sabemos con descripciones precisas qué, cuándo y dónde comen los personajes. Porque el consumo —especialmente una necesidad básica como es la alimentación— se integra también en lo político¹⁷. Así se puede ver a una Mrs. Robinson en *Susana y los viejos* comiendo en restaurantes de alto *standing* y poniendo en práctica su manejo del protocolo, mientras que a Sonia Griñán en *Daniela Astor y la caja negra* no se le desprende el olor a fritanga de los pescaditos o bien a Mariana Galán de *Farándula* con sus pechugas de pollo empanadas: «A Mariana Galán nunca se le habían caído los anillos [...] Mariana llevaba empanando pechugas de pollo desde los años sesenta. Fregando azulejos y leyendo a Pasolini» (Sanz, 2015: 203).

Además de tratar las brechas de clase, mediante la alimentación también aborda la dicotomía entorno urbano-entorno rural, por ejemplo, en *Daniela Astor y la caja negra* con las críticas de la madrileña Catalina a las costumbres gastronómicas de su madre Sonia crecida en un pueblo.

El retrato social de corte realista que construye Sanz en sus novelas tiene como hilo conductor la rigurosa caracterización del contexto espaciotemporal que ocupan los personajes. La autora pone de relieve los «mecanismos de neutralización» que se han eternizado a lo largo de la historia (Bordieu, 2019). Señalar estos mecanismos que actúan

¹⁷ A propósito, en *Las maravillas* de Elena Medel también se dan estas apreciaciones, en su caso, expone la brecha generacional en las costumbres alimenticias a través de una escena en la que las integrantes más jóvenes de una asociación feminista del barrio llevan humus y guacamole a una reunión: «Aquello le pareció demasiado moderno, y pensó en su madre, que vivió la guerra, y no habría malgastado la comida así: pero de dónde sois, del delta del Nilo o de Carabanchel, aquí en Carabanchel los garbanzos en el cocido» (Medel, 2020: 13)

aparentemente de forma tácita significa denunciar desde la literatura los mecanismos perpetuadores de la «violencia simbólica» que se ejerce contra las mujeres en nuestra sociedad. Considero que *Daniela Astor y la caja negra* es la obra de Sanz más adecuada para el análisis de las relaciones sociales asimétricas en tanto al género.

En la novela *Daniela Astor y la caja negra*, la relación de la protagonista con su propio cuerpo en la adolescencia temprana se yergue como una suerte de correlato de las contradicciones que se dieron en España durante el periodo transicional. Catalina, que es también la voz narrativa, es una niña que está en la pubertad cuyo juego predilecto es encarnar a su alter ego: la musa del destape Daniela Astor. Daniela Astor tiene medidas de 90-60-90, debe su apellido a la marca de pintauñas y promete que no va a ser del tipo de chicas que se someten a la cirugía plástica. Sin embargo, a través del aborto de Sonia Griñán, madre de Catalina, toma conciencia de la defensa de la decisión de la mujer sobre su propio cuerpo y reproducción en el contexto de la Transición. Sanz expone en *Éramos mujeres jóvenes* (2016) la idea de reconquista del cuerpo como una forma de consolidar los derechos de la mujer, el cuerpo concebido como una suerte de «campo de batalla desde el que abordar también la historia» (Naval, 2019: 115). En el siguiente capítulo del presente trabajo desarrollaré un análisis en mayor profundidad acerca de la relación de este hecho de la vida privada de Catalina en su desarrollo de la conciencia de género.

El hecho biológico y social de la pubertad de Catalina coincide con la pubertad simbólica de un país que se encuentra en la transición de la dictadura franquista a un sistema democrático. Este paralelismo se consolida especialmente debido a la importancia de los referentes culturales populares que funcionan como una correspondencia biunívoca: los productos culturales de este periodo dan cuenta del cambio de paradigma ideológico de las nuevas generaciones al mismo tiempo que configuran las nuevas sentimentalidades: «La cultura como artefacto ideológico conforma la visión del mundo y el espacio sentimental de los seres humanos que, interactivamente, se convierten en productores de cultura» (Sanz, 2014: 29). Por lo tanto, con la trama de la novela se asiste a la sucesión paralela de estos fenómenos que influirán en la modelación de la identidad de la protagonista.

2.1. La decisión sobre el cuerpo: el aborto en *Daniela Astor y la caja negra*

En el contexto de la Transición, se produce un cambio de paradigma en los valores morales y la organización social, entre muchos otros factores, por lo que las representaciones culturales de las identidades sufren un proceso de transformación. Las representaciones culturales, como explica Mary Nash, tienen un importante papel en la construcción de la identidad en las sociedades contemporáneas (Nash, 2006: 40), en concreto en la construcción del *otro*, a través de mecanismos de subalternidad. Durante el franquismo, mediante el discurso de la domesticidad, se erigió el modelo de mujer bajo el arquetipo del «ángel del hogar», que suponía una suerte de «catecismo ético, pero también estético» (Martín Gaité, 1987: 40). En esta sociedad patriarcal la mujer –además de otros colectivos oprimidos– es *el otro* sujeto, cuya identidad prototípica, *ejemplar*, se construye a medida del deseo masculino. «El hombre era un núcleo permanente de referencia abstracta» (*ídem*, 72), y la mujer esa media naranja que debía complementarlo.

Sin embargo, a pesar del cambio de paradigma en la Transición, la sociedad continúa siendo patriarcal. Existe un entramado de violencia estructural contra la mujer que se manifiesta en las relaciones sociales, culturales, económicas y laborales. Esta opresión está generalmente aceptada e invisibilizada, y es en la década de los 70 cuando empieza a tomar más fuerza el movimiento feminista, en este contexto con especial hincapié en la lucha por los derechos reproductivo-sexuales. En *Daniela Astor y la caja negra*, Marta Sanz nos descubre hasta las más sutiles manifestaciones del machismo como la carga del trabajo no remunerado en la mujer y el acoso callejero:

Por los sacamantecas. Por los que se restriegan contra las mujeres en los vagones del metro. Por los del pinchazo o pellizco. Por los abusadores en general. Por los borrachos, los niñatos, los macarras, los drogadictos y los niños pera. Mi madre, que es una mujer vistosa, siempre lleva un alfilerito en el bolso. (Sanz, 2013: 33)

En *Daniela Astor y la caja negra* se narra la evolución de Catalina, una niña pre-púber de doce años, que experimenta cambios relacionados con el pudor, la sexualidad y el erotismo. Junto a su amiga Angélica se encierra en una habitación para confeccionar su cuadernito de «monstruos y centauros» con las fotos de sus actrices del destape favoritas y jugar a que ellas son las sofisticadas Daniela Astor y Gloria Adriano. Sin embargo, la realidad de Catalina sufre un cambio drástico cuando su madre aborta, y los sucesos que

ocurren la destierran de su naif juego de rol, llevándole a replantarse qué es ser mujer y las implicaciones sociales que conlleva.

El aborto de Sonia, la madre de Catalina, es uno de los aspectos políticos centrales de la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013). Sin duda la cuestión del aborto fue crucial en las luchas feministas del tardofranquismo y la Transición, pero también lo fue en el contexto de la publicación de la novela. La filósofa Simone de Beauvoir ya advertía en *El segundo sexo* (1949) de la necesidad de estar en constante alerta sobre los derechos de las mujeres conseguidos porque, a pesar del avance histórico, bajo el pretexto de una crisis siempre pueden verse cuestionados y amenazados¹⁸.

En el contexto histórico de la publicación de la novela, en concreto en el 2012, Alberto Ruiz-Gallardón presentaba su proyecto de Reforma de la Ley del Aborto. La reforma propuesta consistía en una modificación de la Ley de Plazos (2010) aprobada durante el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero, en concreto de la anulación de la posibilidad de irrupción del embarazo hasta la semana catorce, el aborto *eugenésico* y el derecho al aborto a menores de 16 a 18 sin necesidad del consentimiento de sus progenitores (De la Parra, 2018: 4). Tras más de tres años de debate y numerosas protestas ciudadanas, el entonces ministro de justicia del Partido Popular dimitió en 2014 y la ley quedó desestimada. *Daniela Astor y la caja negra* fue escrita y publicada en el contexto de ese retorno del aborto a la primera línea del debate político, conectando así desde la ficción los dos cronotopos de la historia reciente de España en los que se ha desarrollado este debate.

Desde el inicio de *Daniela Astor y la caja negra* Catalina menciona en múltiples ocasiones que su madre está «amarillenta» o «blanca marfil». Sin embargo, hasta llegar a la mitad de la obra no se menciona el embarazo y, cuando se presenta, se inserta con total naturalidad huyendo del sensacionalismo lacrimógeno de un debate interno en Sonia sobre si abortar o no abortar. Por consiguiente, teniendo en cuenta la focalización interna de la narración coincidente con la mirada de la protagonista, el conocimiento sobre el embarazo en la trama se presenta de forma simultánea a la idea de no ser madre de Sonia

¹⁸ Asimismo, considero interesante introducir la «doctrina del shock» de Naomi Klein (2007) aplicada al panorama español, ya en el sistema tardocapitalista, en calidad de estrategia para introducir recortes en derechos y servicios sociales en contexto de crisis.

Griñán, evitando presentar una disyuntiva. En *Abortos felices* (2021), Falomir explica que «la representación cultural del aborto muestra invariablemente a alguien sometido a una decisión difícil: traumática en el peor caso, un mal menor en el mejor» (Falomir, 2021: 2). Sonia está embarazada y va a abortar, a pesar de las reticencias de su pareja y su suegra, para los que es una ofensa contra el marido la decisión del aborto. Por lo tanto, con este tratamiento del aborto en la trama, Marta Sanz reinterpreta la interrupción del embarazo de un modo disidente con la concepción de esta decisión que subyace en el imaginario colectivo.

Así, definitivamente, gracias al especial apoyo de Inés Marco y también de Luis Bagur procede a abortar. Posteriormente cuando Sonia es denunciada, juzgada y condenada a prisión, será la familia de Angélica la que cuide de Catalina. Al respecto es realmente importante la relación entre Inés Marco y Sonia Griñán, que ambas construyen basada en la sororidad. En este sentido, la red de apoyo y cuidados que crean estas dos mujeres se contrapone a la noción de competitividad que marca la relación entre Daniela Astor y Gloria Adriano, por reproducción de lo aprehendido de las dinámicas sociales entre mujeres del cine que consumen.

En cuanto a la situación legal del aborto en España en 1978, cabe recordar que el código penal franquista estuvo vigente años después de haber sido aprobada la Constitución, y la penalización del aborto continuaba en los años de la Transición. Las penas para las personas que practicaban abortos era desde seis meses hasta doce años de cárcel, y la mujer que decidía abortar podía estar encarcelada de seis meses a seis años¹⁹. No obstante, en el año 1976 aproximadamente 30.000 mujeres españolas abortaron en Londres y 300.000 en España —de las cuales unas 3.000 murieron— (Sanz: 2013: 171)²⁰. Además, la labor de estos profesionales era constantemente demonizada, por ello la propia Catalina desmitifica así estas creencias:

¹⁹ Uno de los casos más mediáticos por las consecuentes movilizaciones feministas a lo largo del territorio español fue el caso de «las once de Bilbao». El proceso judicial se prolongó desde 1979 a 1983, año en el que la Audiencia Nacional declaró el indulto para las once mujeres y el médico. La presión de las movilizaciones por este proceso fue uno de los factores determinantes para la creación de la primera ley del aborto, aprobada en 1985.

²⁰ Estos datos, cuya fuente es el Tribunal Supremo, forman parte del discurso de la voz en off de Catalina en su documental *La caja negra*.

Mi madre no abortó en una mesa de cocina con las piernas colgando. La persona que le practicó el aborto no fue una remendadora de virgos ni una santera que llenó la habitación de pestíferos vapores desinfectantes y humo de veguero. Nadie mató un conejito para conjurar el mal de ojo ni clamó «Abracadabra. Culo de cabra.» Nadie usó agujas de hacer punto ni le puso a mi madre un palo entre los dientes para que soportase el dolor y no gritase. No le irrigaron el útero con vinagre abrasivo y veinticuatro aspirinas machacadas. [...] No pensó: «Brujas, brujas, brujas...» A mi madre le practicó el aborto un médico que le cobró el precio de las medicinas y un poco más. El médico, que no tenía las uñas sucias ni fumaba mientras estaba realizando la operación esterilizó el instrumental y trató a mi madre como un ser humano. (Sanz, 2013: 237-238)

El aborto en la trama significa hablar de un vacío oculto, del «episodio no contado, es una de las múltiples teselas que integran el gesto de reconstrucción de una narración colectiva y compleja del proceso transicional en España» (Ros, 2014: 257). Al mismo tiempo, Sanz advierte de cómo derechos conseguidos décadas atrás pueden verse amenazados en nuestro presente. Además, como explica Elisabeth Falomir, en la actualidad abortar sigue siendo un estigma a pesar de su legalidad: «Para alcanzar el punto en que la decisión de abortar sea verdaderamente libre, debería reconocerse esa elección no solo como posible –o sea, legal–, sino como legítima» (Falomir, 2021: 5).

2.2. El cuerpo enfermo

El cambio de paradigma respecto a la concepción de las corporalidades, debido en gran parte a los avances de feminismo de los años 70 y 80, favoreció la aparición de una literatura escrita por mujeres que pusiera su foco en el cuerpo desde otros lugares. Asimismo, la influencia de la teoría feminista también se dio en cuanto a la concepción de que «lo personal es político» (Millet, 1970). En este sentido, la conjunción entre la entrada en el debate público tanto de temas relacionados con el cuerpo de la mujer –y las violencias bien físicas, bien «simbólicas» que padece– como del hecho de problematizar asuntos tradicionalmente relegados a lo apolítico y privado supuso el nacimiento de fértiles vías de pensamiento, que encontraron desde el inicio su correlato en la literatura.

Mientras en el ámbito anglosajón la literatura *sobre y desde* el cuerpo se desarrolló décadas antes con la poesía confesional –véase la poesía sobre la menstruación y la masturbación femenina en Anne Sexton (1928-1974) o la poesía sobre la enfermedad mental en Sylvia Plath (1932-1963)– o en la literatura francesa especialmente desde el replanteamiento del erotismo y deseo con autoras como Annie Ernaux (1940), Anaïs Nin (1903-1977) o Marguerite Duras (1914-1996); en España no se gestará hasta el fin del Franquismo:

En España, en las producciones literarias del primer franquismo, el cuerpo se convierte en el gran ausente para, posteriormente, con la relajación de la censura en el tardofranquismo, comenzar poco a poco a ser considerado un modo de afirmación frente a la opresión. (Martín, 2019: 68)

Algunos de los primeros textos de autoras nacidas alrededor de la década de los 50 que he considerado fundamentales dentro de la poesía serían *Matar a Platón* (Tusquets 2004) de Chantal Maillard, *Los cuerpos oscuros* (Hiperión, 2005) de Juana Castro o *Diario de una enfermera* (Huerga y Fierro, 1996) de Isla Correyero. En la obra de Maillard se aborda el propio proceso de la enfermedad en clave autobiográfica, mientras las dos otras obras son casos de dolor por la enfermedad de los progenitores.

El dolor por la enfermedad, sea el dolor propio o el ajeno el que salpica a través de la enfermedad o de la muerte de seres queridos, suele presentarse en relación al replanteamiento de la propia identidad con el dolor, como parte en la configuración del sujeto, siendo así especialmente en las obras autoficcionales y autobiográficas.

Por otra parte, dentro de las poetisas de la generación *millennial* parece ser un tema recurrente, aunque con otro enfoque. Entre estas autoras, ya nacidas en la posmodernidad, imperan otros objetivos vinculados a nuevas reivindicaciones:

La posmodernidad no normaliza el cuerpo ni nos hace aceptarlo, sino que simplemente crea otro tipo de formas de opresión hacia él. La omnipresencia del cuerpo no es marca de cotidianidad sino de un intento de naturalización y de imposición de imágenes completamente artificiales y orientadas al consumo. El objetivo de algunos autores –y especialmente de algunas autoras– es poner el foco en estas problemáticas. (Martín, 2019: 69)

Las autoras, además de la enfermedad, también hablan en otros textos poéticos del cuerpo desde un ángulo disidente respecto a las dinámicas de cosificación, «la batalla diaria de Zara: / la guerra de los pantalones vaqueros más estrechos» (Medel, 2015: 23) o la hipersexualización de la mujer en la era del capitalismo avanzado. Del mismo modo, a mi juicio, abordar la enfermedad desde lo visceral y lo escatológico, como hacen estas autoras, subvierte el ideal tradicional para con el cuerpo femenino ligado al arquetipo del *ángel del hogar*. En esta línea poética considero representativas las obras *Los estómagos* de Luna Miguel (La Bella Varsovia, 2015), *El cuadro del dolor* de Ana Castro (Renacimiento, 2017), *La flor muerta del algodón* de Nerea Rojas (En el mar, 2020), *Úteros errantes* de Andrea Bescós (En el mar, 2020) y *Trenza roja* (2020) de Iosune de Goñi.

En el caso de Marta Sanz no existe ningún poemario dedicado íntegramente a la enfermedad, no obstante, sí que constituye uno de los ejes temáticos principales de *Perra mentirosa* (Bartleby, 2010). También en *Vintage* (Bartleby, 2013) vuelve a aparecer la hipocondría desencadenada por la enfermedad de su padre. De otro lado, en su producción narrativa, la novela *Clavícula* abarca la hipocondría como tema central desde un plano autobiográfico, que ya se había perfilado en *La lección de anatomía*. Asimismo, en *Susana y los viejos* (2006) asistimos a dos vertientes de la enfermedad: el rápido y destructivo cáncer de la joven Pola y la lenta enfermedad y decadencia del senil Felipe padre. También en el ensayo *Monstruos y centauros* (2018) habla del «pulpo» que crece en el cuerpo de su marido, el mismo tumor del que ya hablaba en *Clavícula*. Siendo coherente con su posicionamiento, Sanz aborda las condiciones materiales de su marido y las implicaciones que tiene ser un hombre enfermo, de más de cincuenta años y en paro.

Lo feo y lo incómodo se convierten en elementos poéticos en *Perra mentirosa* de Marta Sanz. En este poemario, el primero de la autora junto a *Hardcore*, también integrado en el reverso de este volumen, la enfermedad es uno de los lugares comunes. *Perra mentirosa* adentra al lector en un territorio que recrea una suerte de mundo onírico de la psique de la autora en conversación consigo misma, mediante desdoblamientos de la voz poética. Desde este lugar de la enunciación, a veces irracional –lo que favorece, por ejemplo, el entendimiento de contenidos mentales que la acechan como los pensamientos hipocondríacos–, se van descubriendo el mundo y las preocupaciones que la rodean.

«En los sueños del bromuro», segunda poesía del libro precedida por una poesía onírica ambientada en el castillo de Manderley del film de Alfred Hitchcock *Rebecca* (1940), se inicia esa dimensión cognitiva y retórica que será la hipocondría:

Le anuncio a mi marido que me están diagnosticando un cáncer dietético.
Y mi marido me mira diciendo “y qué”.
Como diciendo que ya lo sabía.
Como diciendo que era yo la única que aún no había visto esa calva [...] porque el silencio era el mejor apósito. (Sanz, 2010: 8-9)

Con esta poesía, además, Sanz nos introduce su irreverente estilo poético. En este poemario construye un lenguaje que intenta reproducir el flujo de pensamiento y la interlocución con esa *perra mentirosa* que es la hipocondríaca, ella misma. De nuevo en su proyecto literario aparece la necesidad de crear un lenguaje –inexistente hasta el momento– para nombrar estas realidades.

Una de las características de esta voz poética es su constante regocijo en los pensamientos intrusivos que con la escritura se materializan a modo de ritual o incluso invocación²¹: «Digo carne / y la boca se me llena de carne [...] La punta de mi lengua es el cuchillo / que corta el nervio» (Sanz, 2010: 12). Asistimos a un despliegue y desarrollo de ese contenido mental que incomoda, esas ideas que a menudo se descartan y no se sitúan en el foco del diálogo. La «lengua afilada» siempre está a merced de la carne y materializa esos pensamientos: «esta carne que me obliga / a escribir feo, feo y feo, / feo de lo feo / y a saber que con la fealdad también se puede tejer / volutas metafóricas» (ídem: 17). Suscitar la incomodidad en el lector para propiciar la reflexión sobre temas convencionalmente estigmatizados es una de las constantes en la producción literaria de Sanz, como postulaba la autora en su poética *No tan incendiario*: «yo quiero hablar feo de lo feo y dinamitar con violencia los dictados del “canon”» (Sanz, 2014: 42).

Después de todo, no extraña que este sujeto poético nunca se autocensure e intensifique la percepción de la realidad desde una subjetividad vulnerable marcada por la hipocondría:

²¹ Mediante este tipo de escritura Sanz recrea lo primitivo, la esencia del lenguaje. Esto no es exclusivo de la presente poesía, sino que es un mecanismo reiterativo para describir la enfermedad y los pensamientos hipocondríacos tanto en su poesía como en su narrativa.

De la ciencia me interesa más

el descubrimiento del endoscopio
que todos los viajes a la luna.

¿Me explico?

Estoy hablando del cuerpo (ídem: 10)

Por lo tanto, en esta obra esquizoide la relación entre el cuerpo y la escritura, el texto se erige una vez más como una extensión del cuerpo, cuya escritura –incluso kitsch– se asemeja al *continuum* del pensamiento. En este *continuum* mental, en el que inevitablemente se encuentra inmerso el lector, cualquier indicio de transformación o cambio corporal se interpreta automáticamente como una amenaza: «En el pecho, alrededor de la areola, / mi lunar degenera, crece, muta / en un pequeño monstruo» (Sanz, 2010: 21). El pensamiento hipocondríaco, como si de otro tumor se tratara, se va expandiendo a lo largo de la obra.

Conforme avanza *Perra mentirosa*, la voz poética va anunciando diagnósticos de varias enfermedades sin especificar. Estas enfermedades presentadas desde su interioridad, no producen ya extrañamiento alguno en su lectura. Este devenir, concluye con el pronóstico y aceptación de la propia muerte y de su impacto en su esfera social: «La gente que más quiero está cerca de mí. / Dejo padres huérfanos y un viudo. / Dejo ojos enamorados. / Dolor, melancólica punzada y los recuerdos mejores» (ídem, 32).

En el caso de *Farándula*, la hipocondría es un tema secundario que se desarrolla en torno al personaje de Natalia de Miguel, una joven actriz que comparte piso con la consolidada Valeria Falcón. De nuevo, el indisociable *continuum* cuerpo-texto se manifiesta en esta ficción. Saberse fumadora, la propiocepción y concepción del sujeto bajo esta categorización²², es el detonante de estos pensamientos:

Natalia, fumadora culpable, había llegado a la conclusión de que un fragmento de su felicidad consistía en dejar el hábito pernicioso [...] El pensamiento negativo que no conseguía fumigar se relacionaba con el insistente palpito de que su miedo a la muerte y su hipocondría no eran exactamente suyos, sino un temor contagiado. Como la gripe.

²² De nuevo el hecho de proferir un contenido lingüístico tiene una función de invocación de una realidad hasta entonces escondida o ignorada.

Entonces Natalia, que pese a su buena disposición para ser feliz ya era una mujer enferma de pequeñas suspicacias, pensaba: «Cabrones». (Sanz, 2015: 30-31)

En último lugar, en la novela de *Clavícula* o *Mi clavícula y otros inmensos desajustes* reflexiona sobre la enfermedad y el relato de esta, sobre la conciliación del cuerpo con el relato sobre el cuerpo. En esta obra autobiográfica, aunque como la autora confiesa en su interior para ella cualquier texto siempre está latente lo autobiográfico por su concepción orgánica de la literatura (Sanz, 2017: 50), narra un viaje en solitario para realizar una ponencia en el extranjero. Se trata de una narración fragmentaria y autodiegética, la cual está marcada por una profunda introspección en la corporalidad y el pensamiento de la autora, superando la división cuerpo-mente que caracteriza el pensamiento occidental: «Hay una búsqueda incesante, una interrogación permanente sobre un dolor indeterminado que la debilita y que, en muchas ocasiones, se relaciona directamente con sus condiciones materiales de existencia» (Martínez, 2017: 237). Desde el primer dolor que acecha a su costado izquierdo durante el vuelo en avión, la necesidad de escribir sobre lo que experimenta o lo que pueda ocurrir marca la narración. El dolor, las condiciones materiales alrededor de la enfermedad y la reflexión sobre la escritura —como medio para son los ejes del contenido de la novela. En concreto, destacaría la atención que presta Marta Sanz a las enfermedades relacionadas con la salud mental y a la sobremedicación desde la psiquiatría para su tratamiento, con la consecuente adicción que provoca: «yo, para dormir por las noches, tomo lorazepam» (Sanz, 2017: 72).

En el tratamiento de la enfermedad por Sanz resuenan los ecos de las teorías de Butler sobre el concepto de vulnerabilidad en *Bodies that matter* (1993), especialmente en cuanto a la precarización y las consecuencias socioeconómicas que comporta la enfermedad. En su análisis además sirve de engranaje para tratar la situación de desamparo de la sanidad pública y servicios sociales al respecto. Por ello, la búsqueda de un lenguaje disidente que nombre estas realidades y las condiciones que las rodean vuelve a constituir una de las pretensiones de su escritura. En este sentido, considero que el componente autobiográfico no cae en lo autorreferencial, sino que sirve para trascender la individualidad de la experiencia de la autora y entretejer el relato colectivo alrededor del dolor.

3. LAS CAJAS NEGRAS DE LA HISTORIA: IMAGINARIOS DE LA RESISTENCIA Y ESPACIOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE GÉNERO FEMENINA

Como se ha visto, la narrativa de Marta Sanz se caracteriza por la recreación de cronotopos específicos de los últimos cincuenta años en España desde los cuales denunciar las «violencias invisibles» y las «violencias simbólicas» naturalizadas institucional y socialmente. En su planteamiento radical es imprescindible el estudio del potencial del imaginario en cuanto a la construcción de identidades, tanto individuales como colectivas. Para ello, reproduce los ideologemas que subyacen en el discurso social a través de ciertos personajes, para a continuación subvertirlos. En consecuencia, este procedimiento supone la desnaturalización de aquellas creencias compartidas culturalmente que participan de la ideología hegemónica.

A menudo provoca incomodidad y extrañamiento en la lectura, puesto que se traduce en tratar motivos no neutralizados y, por lo tanto, no cuestionables desde el discurso cultural hegemónico. Sin embargo, como confiesa Sanz en *No tan incendiario*, hablar de lo incómodo y convencionalmente ignorado es su intencionalidad como escritora. Dentro de las estrategias creativas que emplea con este fin destaca la creación de personajes no correctos éticamente y que no satisfacen las expectativas de sus lectoras/es ideales, como es el caso de Catalina en *Daniela Astor y la caja negra*, Susana en *Susana y los viejos*²³ o Natalia en *Farándula*. Por ello, la literatura de Marta Sanz podría considerarse «literatura cruel» según la nomenclatura de José Ovejero en *La ética de la crueldad* (2012), en tanto a la función desmitificadora de esta:

La crueldad de la literatura se encuentra entonces en su función desmitificadora, entendiendo el mito como explicación fantástica de la realidad que no necesita pruebas, más bien, que rechaza la necesidad de la prueba; ataca el núcleo de nuestros hábitos intelectuales, la rutina de nuestros corazones y cerebros. Nos persigue hasta nuestras estancias más privadas y descubre aquello que se encuentra oculto bajo las sábanas y que preferiríamos no ver. Aún más importante, el libro cruel proyecta ante nosotros el penoso

²³ Sanz no construye personajes femeninos excepcionales o feministas para desarrollar sus tesis feministas. Por lo tanto, la lectura feminista de su obra la propicia la exposición de las condiciones materiales de los personajes femeninos. Es decir, no cae en la pretensión de suscitar una empatía hacia sus personajes para suscitar el compromiso feminista en el receptor del texto, sino que mostrar las violencias patriarcales sutiles, o no, es la estrategia narrativa.

espectáculo que ofrecemos intentando desesperadamente mantener la sábana en su sitio. (Ovejero, 2012: 65)

En el caso del corpus literario de la autora seleccionado, como he intentado exponer, la desmitificación se produce en tanto al *mito fundacional* (Ros, 2020) de la Transición y la identidad de género femenina impuesta desde el *otro*. Como explica Ovejero, uno de los mecanismos literarios que emplea un/a autor/a *cruel* consiste en el aislamiento e hiperbolización de un aspecto de la realidad en detrimento de otros también relevantes. Se trata de una técnica efectiva para cambiar el foco y que propicie una reflexión sobre la forma convencional de percibir la realidad. Con todo, la literatura de Sanz se caracteriza por ser «una literatura que provoca indecisión, incertidumbre, y a la vez exige esfuerzo, va en contra de las expectativas del lector y de la lógica capitalista.» (Ovejero, 2012: 115).

La politización de las experiencias personales de las mujeres que protagonizan sus novelas supone una perspectiva disidente respecto al relato histórico hegemónico. Como ya se ha ido viendo en el capítulo anterior en relación a la problematización de las realidades políticas que envuelven el cuerpo femenino, tradicionalmente se ha deslegitimado la experiencia personal de la mujer como discurso universalizable. Esta recepción se acentúa especialmente en lo relativo al tratamiento de la materia histórica: la experiencia narrada por una mujer con frecuencia se entiende como femenina, mientras que las experiencias narradas por un hombre son automáticamente tomadas como lo humano genérico (Beauvoir, 2017). En 2006 ya presentaba Marta Sanz esta problemática dentro de la ficción *Susana y los viejos*: «Max está dispuesto a escuchar las historias que no le perjudiquen, pero le cansa ser el depositario de tantas verdades de mujeres. Las peores verdades. Las que no tienen ninguna importancia. Las que no pasan a la Historia» (Sanz, 2006: 54). La autora —siguiendo las teorías feministas de Beauvoir y Cixous— desarticula la supuesta neutralidad y objetividad del relato masculino. En contraposición a esta división que otorga validez de lo experiencial en base al género social, propone ficciones en las cuales la materia histórica se introduce a partir de las experiencias de los personajes femeninos en su mayoría.

La universalización desde la experiencia femenina es una tendencia en la literatura contemporánea que permite abordar la realidad histórica actual desde una óptica feminista y, a su vez, revisitar momentos pasados desde estos nuevos códigos éticos. Al igual que

en *Daniela Astor y la caja negra*, esta característica se repite en las novelas *El asesino tímido* y *Las maravillas*. De hecho, la autora cordobesa y Sanz en calidad de entrevistadora exponen la importancia de este cambio de paradigma en la constitución de personajes principales y narradoras en la presentación de *Las maravillas* (Anagrama, 2021). También la ilustradora Ana Penyas señala la relevancia de rescatar estas experiencias relegadas a un segundo plano, tal como ocurre en su cómic *Estamos todas bien* mediante la universalización del relato de las abuelas nacidas en los años de posguerra:

Las mujeres de su generación, a quienes no solemos cuidar como ellas nos cuidaron, siempre han sido personajes secundarios de otras vidas: la esposa de, la madre de, o la abuela de. Como Maruja y Herminia. Sus anécdotas, sus ideas y su mundo están aquí, en este libro, un pequeño homenaje que quiere convertirlas en protagonistas. (Ana Penyas, s.f.: anapenyas.es)

Esta forma de replantear el tratamiento de lo histórico en la ficción por parte de estas autoras está intrínsecamente vinculada con la concepción de la *otra* memoria intergeneracional. Con ello me refiero a la memoria que se contrapone al relato único y ajeno —en este caso el de la experiencia masculina— que ha venido siendo el transmisor hegemónico de la Historia. Para ello, en un plano extra-textual, autoras como Marta Sanz son conscientes de la importancia de las genealogías de autoras. El estudio de las genealogías de autoras constituye uno de los campos más fértiles en los Estudios de Género aplicados a las diferentes literaturas. Por ello, el saberse dentro de una constelación literaria en la que existen referentes concretos y una tradición propia —aunque no haya sido considerada dentro del canon— caracteriza el posicionamiento como escritora de Sanz, tal como explica en el prólogo de *Tsunami. Miradas feministas* (2019):

Nos pensamos todas, de un modo intergeneracional. Nos miramos de frente y no con el rabillo del ojo. Fuera rabillos. Fuera desconfianza. Procuramos corregir las máculas rancias —huelen a salchichón viejo— y enfocar con una mirada más limpia. Escarbamos dentro del ombligo porque ese ombligo se une a otros a través de un cordón que configura una genealogía.» (Sanz, 2019: 9)

En síntesis, en el ámbito literario, las redes de promoción y colaboración entre las autoras²⁴ es un componente imprescindible para el establecimiento del diálogo intergeneracional y la confección de genealogías literarias alternativas a un canon masculinizado.

En el caso de Marta Sanz, una de sus principales referentes literarias será la escritora salmantina Carmen Martín Gaité (1925-2000). Por una parte, en cuanto a las obras autobiográficas, se puede percibir una analogía entre *El cuarto de atrás* (1978), que a través de la memoria personal recorre los años del franquismo, y *La lección de anatomía* (2008) en la que mediante la autobiografía Sanz revisa los años de Transición y post-Transición, así como en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013):

[...] ambos proyectos literarios comparten, aun enunciados en momentos históricos distanciados entre sí en más de tres décadas: la voluntad de desnaturalizar un relato dominante sobre el pasado que se enuncia desde una perspectiva claramente masculina y, en ocasiones, impudicamente nostálgica. (Ros, 2018: 13)

Por otra parte, en cuanto a la producción ensayística de ambas, en *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española* (2016) de Marta Sanz encontramos un ensayo que nace de por sí de la idea de escribir una suerte de continuación a *Usos amorosos de la posguerra española* (1987) de Martín Gaité. Al mismo tiempo, ambas obras rinden cuentas al contexto histórico-social de sus novelas *El cuarto de atrás* y *Daniela Astor y la caja negra*.

Con la literatura de estas autoras se problematizan y politizan cuestiones que históricamente han sido relegadas al ámbito privado de la vida, como el amor, la sexualidad y la educación sentimental. El papel que ejerce la cultura popular en la configuración de los imaginarios es primordial, en *El cuarto de atrás* esta dimensión se materializa con las constantes referencias a las coplas de Conchita Piquer y a las novelas rosa. De otro lado, la protagonista de *Daniela Astor y la caja negra*, lectora de la revista

²⁴ Entendiendo estas redes como compartir espacios de creación y debate. En esta línea destacaría la mencionada entrevista de Marta Sanz a Elena Medel a modo de presentación virtual de su libro *Las maravillas*, a través de la cuenta de Instagram de la editorial Anagrama en octubre de 2020 <<https://www.instagram.com/tv/CGsc2xwF7FW/?igshid=1st06v7o3hakd>> o la entrevista conjunta de M^a Eugenia Rodríguez Palop de Público a Elena Medel y la artista de cómic Ana Penyas en marzo de 2021 <<https://www.publico.es/publico-tv/el-balcon-de-palop/programa/945905/m-eugenia-rodriguez-palop-con-elena-medel-y-ana-penyas-el-balcon-26-de-marzo-de-2021>>. De otro lado, los paratextos como los prólogos también dan cuenta de estas relaciones.

Lily (1970-1985) y los tebeos de *Esther y su mundo* (1971-) de Purita Campos, tiene como referentes a las actrices del destape y a personajes femeninos de series estadounidenses, como por ejemplo *Los ángeles de Charlie* (1976) o *Azafatas en el aire* (1978). Es decir, un consumo de ficción dirigida propiamente al consumo de chicas adolescentes con la finalidad de autoidentificación.

3.1. *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz

Los personajes creados por Marta Sanz evidencian cómo la «violencia simbólica» afecta tanto en el ámbito privado como público de las vidas. De hecho, como ocurre en *Daniela Astor y la caja negra*, a través de la evolución personal de Catalina en el paso de la infancia a la adolescencia, Sanz desarrolla un «imaginario de la resistencia» (Reyes, 2018: 6) en respuesta al opresivo imaginario colectivo del momento para con las mujeres. Este proceso exige una reflexión metalingüística acerca del uso del «lenguaje del opresor». De esta forma, trata el tema de la alienación, de la participación de un discurso y un lenguaje que se yergue en contra del propio sujeto que lo emite y la necesidad de la subversión de estos. Dichos aspectos se contextualizan en las particularidades de la Transición española, cuando socialmente se empieza a problematizar la dicotomía de lo personal y lo político. Así, evidenciando el extendido «discurso invisible» intenta mostrar las grietas sobre las que se han construido los imaginarios y el lenguaje, incomodando al lector y propiciando ese diálogo entre lo ficticio y lo real, apostando por una literatura comprometida, ya que para la autora «los cambios en la realidad derivan en cambios en la manera de acercarse, mirar y contar la propia realidad» (Sanz: 2014: p.128), en consonancia con la concepción brechtiana de la función de la literatura.

Sanz crea un retrato de la sociedad alejada de tópicos generalistas como pueden ser relacionar la violencia como un sistema de prácticas exclusivo de estratos sociales bajos, mostrando así que el machismo es estructural, latente en todas las clases sociales. Escribe sobre las comidas, las coladas. Del trabajo, bien remunerado bien no remunerado, actividades que en las novelas no suelen desarrollarse a no ser que la trama lo exija, pero

que, sin embargo, son las actividades que ocupan la mayor parte de tiempo en la vida²⁵. Sonia Griñán, la madre de Catalina, es enfermera en una clínica dental y su padre, Alfredo Hernández, profesor de un colegio del centro de Madrid. Como explica su hija, suele acudir a manifestaciones al salir del trabajo –por la subida de los precios en la alimentación o en respuesta al asesinato de los abogados laboristas de Atocha– y le dice que «*Eva a las diez* es un programa machista. Y punto» (Sanz, 2013, 35). En el caso de la familia de Angélica, tanto su madre como su padre son intelectuales y militantes del Partido Comunista Español, él es editor y ella profesora de sociología en la universidad. A pesar de la ideología progresista de ambos padres, las sopas y los pescados fritos en casa de Catalina y las lavadoras en casa de Angélica, así como la crianza y los cuidados, recaen sobre sus madres. Por lo tanto, también desmitifica la supuesta ausencia de machismo en ámbitos progresistas, tema que también aborda Elena Medel en *Las maravillas* a través de las experiencias vividas por María durante los años de la Transición en las reuniones de la asociación de barrio de ideología socialista en la que milita.

Mediante el personaje de Inés, la autora da cuenta del machismo en un entorno familiar intelectual, donde la no conciliación y la repartición desigual del trabajo no remunerado de tareas y cuidados recaen sobre la mujer. Asimismo, se entrevistó la tortuosa promoción de la carrera de Inés por la sobrecarga de trabajo, mientras que la dedicación de Luis nunca se ve afectada en estos términos y puede desempeñar la labor creadora como algo natural. Con el trasfondo de este personaje femenino Marta Sanz nos remite a las ideas de Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929) o Margaret Atwood en *La maldición de Eva* (2005) sobre las condiciones a las que se enfrentan las mujeres a la hora de dedicarse a la escritura.

No obstante, el referente de mujer que tienen las dos pre-adolescentes son las actrices del destape, con una particular admiración a Amparo Muñoz, junto a otros referentes estadounidenses de series y películas que empiezan a introducirse en España tras el franquismo, como ya había sucedido en el resto de países occidentales. La importancia de la aproximación a los productos culturales populares que consumen Catalina y Angélica reside en la influencia que estos tienen en la conceptualización del género social *mujer* y la reproducción de los comportamientos que aprehenden de sus referentes.

²⁵ En esta línea entraría el ya mencionado tema de los hábitos relacionados con la gastronomía y alimentación.

3.1.1. *El cine del destape en «Daniela Astor y la caja negra»*

Para introducir la dimensión social e histórica del destape cabe tener en cuenta que surge tras la represión sexual y censura acontecida durante el régimen franquista a merced de la moral católica. Desde finales de los años 60 empiezan a aparecer películas que incluyen guiños a temas sexuales, pero será a partir de 1975, y especialmente desde 1978 con la total extinción de la censura cuando por primera vez aparecen en pantalla desnudos integrales (Collado, 2011: 9). Sin embargo, el paso de la dictadura a la democracia supone el paso progresivo de un sistema económico autárquico al capitalismo, «de la represión fascista y católica contra el cuerpo de las mujeres pasamos a otro tipo de represión caracterizada por el signo neoliberal del consumo» (Sanz, 2018: 83). Como se puede apreciar en la selección de imágenes del *Anexo*, el cuerpo de la mujer ha sido constantemente empleado como un producto de mercado, en este caso como estrategia publicitaria a través de los carteles y tráileres que eran habituales en estos films. Por lo tanto, la cosificación del cuerpo de la mujer como producto de consumo eclipsa la liberación sexual²⁶:

Es un desnudo exclusivamente femenino, consecuencia de un cine básicamente machista, en el que sólo se desnuda la mujer sea o no por necesidades del guion [...] se representa mujer objeto, ligera de ropa, tras una falsa apertura sexual que sólo busca calmar el apetito sexual masculino (Collado, 2011: 7).

El destape, a pesar de tener importantes influencias de la comedia italiana de los años 60, explica De la Parra, es un género cinematográfico propio español. Esto se debe al contexto histórico-social en el que se desarrolla, y atiende a la «desactivación del paradigma cultural anterior» en favor de establecer una imagen de progreso. Retomando el concepto *Cultura de la Transición* de Guillem Martínez, el cine del destape, que es partícipe de la CT, de una forma tácita influye en el establecimiento de los límites de la libertad de expresión y normalización de lo sexual –partiendo de la premisa de que en la CT los límites los va marcando la propia cultura, no las leyes–. Así pues, a pesar de ser un género cinematográfico que se publicita y es consumido como un producto despolitizado, incluso celebrativo en cuanto a una supuesta liberación sexual, está cargado de un contenido ideológico en el que subyace la cosificación de la mujer. Remitiendo al propio concepto,

²⁶ Al respecto de este tema, la filósofa e investigadora de estudios de género Ana de Miguel lo desarrolla en *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección* (Cátedra, 2015)

considero que aquello a lo que alude del desnudo femenino es al acto voyerista respecto a estos cuerpos, ahora descubiertos y que antes estaban ocultos al consumo visual masculino, no el hecho del desnudo como consecuencia de la liberación femenina. Ardanaz lo define como un fenómeno «que destapa a la vez que tapa»:

[...] un fenómeno bajo cuya apariencia de superficialidad se esconden complejas intersecciones entre las esferas políticas, económicas, sociales y culturales [...] un fenómeno que tiene el cuerpo femenino como arma principal para llenar las salas de cine implica indagar en los discursos de poder que sostienen dicha representación (Ardanaz, 2018: 13)

El cine del destape comprende películas repletas de moralinas que, como argumenta Ardanaz, nacen de un discurso de género profundamente patriarcal. Por consiguiente, satisface a una obsesión sexual misógina que más allá del género prototípico encabezado por la comedia, se reviste algunas veces de intelectualismo. De esta forma, se puede apreciar en las diferentes «Cajas negras» de *Daniela Astor y la caja negra* cómo en diversas ocasiones se metamorfoseó en subgéneros de lo más esperpénticos como el destape del fantaterror, el futurista, e incluso el de pasajes bíblicos o reinterpretaciones de clásicos de la literatura. Como ya he introducido a propósito de la literatura, también el cine en cuanto objeto cultural de ficción —y especialmente con su popularidad y extensión de la accesibilidad en la década de los 70 en España— tiene un importante rol en la construcción de los imaginarios sociales colectivos. Con el destape aparecen nuevos arquetipos femeninos y masculinos, y en el caso de los nuevos arquetipos de mujer «se trasgreden los roles esenciales de madre y esposa» (Ardanaz, 2018: 166). No obstante, siguiendo a Ros (2020), configura un imaginario en el que el hombre en exclusiva es el sujeto deseante mientras que la sobreexposición mediática de los cuerpos femeninos se debe a esta mirada masculina y no a la consecución de libertad sexual.

Catalina, en 1978, con doce años, percibe a las musas del destape como el modelo de mujer moderna y libre, una auténtica *femme fatale*, en oposición a la percepción que tiene de su madre o la madre de Angélica:

Mi madre se llama Sonia, que es un nombre bastante más bonito que el mío. Pero a Sonia no le sirve de nada llamarse así [...] porque, aunque mi madre fume cigarrillos mientras bebe café, huele a campo. Mi madre no se pinta y, cuando lo hace, se mancha con el rímel. (Sanz, 2013: 24)

Sin embargo, conforme se van sucediendo los acontecimientos en el inicio de su adolescencia, principalmente desde el aborto de su madre como punto de inflexión, cambia su percepción de la realidad y de la ficción tal como era hasta el momento.

De otro lado, en *El asesino tímido*, en el cual el destape es uno de los temas principales, también Clara Usón comparte desde lo autobiográfico su recepción de este fenómeno cinematográfico en la Transición:

Cuando yo era niña, mi madre y las demás mujeres iban a misa con el cabello velado y los brazos cubiertos por una rebeca, el franquismo era eso, taparnos, escondernos, no es de extrañar que aquellas rancias películas del destape nos excitaran [...] Yo había hecho una causa de la desnudez, sentía que exhibir mi cuerpo era un acto de afirmación de mi recién adquirida libertad, que la ley lo prohibiera lo hacía aún más necesario, lo convertía en un deber. (Usón, 2018: 143-144)

Las historiadoras del arte feministas Rozsika Parker y Griselda Pollock explican en *Maestras antiguas* (1981) el efecto que resulta de la reapropiación de imágenes plásticas donde la mujer es sexualizada siguiendo los paradigmas estéticos patriarcales:

Los significados en el arte dependen de cómo se ven y desde qué posición ideológica se reciben y, por tanto, estas imágenes tienen una eficacia muy limitada. La cultura masculina las reclama y las recupera fácilmente porque no suponen una ruptura radical de los significados y connotaciones de la mujer en el arte como cuerpo, sexo, naturaleza y objeto destinado a la posesión masculina (Parker y Pollock, 2021: 148)

Considero su tesis bastante próxima al planteamiento desde el cual Sanz revisita la representación de las mujeres en el cine del destape. En este sentido, la supuesta eficacia de la reapropiación de estas representaciones residiría en su potencial para exponer elementos tabúes o censurados sobre el cuerpo y erotismo femeninos. No obstante, como explican las autoras, más allá de la intencionalidad del creador/a cabe tener en cuenta la recepción que tendrán este tipo de productos culturales. En el caso de la iconografía prototípica de las musas del destape, para Marta Sanz, el efecto de empoderamiento mediante la reapropiación no es productivo puesto que a la hora de la recepción juegan un papel inevitable las interpretaciones que subyacen en nuestro imaginario. Es decir, representaciones y significaciones de las mujeres que han sido utilizadas tradicionalmente

bajo el prisma de la objetivización e hipersexualización difícilmente pueden provocar el efecto contrario²⁷:

Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de *conocimiento* son, inevitablemente, unos actos de *reconocimiento*, de sumisión. (Bordieu, 2019: 26)

A pesar de no apostar por la reapropiación, la inclusión de estos elementos en su literatura es indispensable. En la obra de Marta Sanz las artes plásticas y en general la iconografía tiene un papel importante, especialmente en cuanto a su pertinencia a la cultura popular que ha influido a configurar los afectos y el imaginario colectivo a nivel generacional. En concreto, Sanz ha indagado desde el plano teórico y artístico en el arquetipo de la *femme fatale*.

Como explica en *El libro de la mujer fatal* (2009) se trata de un tema que siempre le ha suscitado interés, especialmente en cuanto al motivo por el que este arquetipo es perseguido a pesar de ser fruto de la mirada masculina. El concepto de la *femme fatale*, acuñado en el siglo XIX, se edifica como la antítesis del modelo tradicional ejemplar de feminidad basado en la dicotomía madre/esposa. A pesar de ser un nuevo arquetipo de carácter patriarcal, Sanz aprovecha a menudo su «poder de transformar lo público a través del tablero de la intimidad» a través de sus personajes femeninos ya que «las fatales encarnan valores de una lucha por la existencia que se mira en el espejo de la competitividad, la masculinidad y el capitalismo» (Sanz, 2009: 29). Por lo tanto, su postura tiende hacia una destrucción de este arquetipo impuesto, y asimismo anhelado, pero siendo consciente de la importancia que ha tenido en nuestras sociedades en los últimos siglos.

La censura del destape por misógino no es una opción para la escritora, Sanz apuesta por tratar esta realidad que ha influido en la construcción de la feminidad contemporánea desde la alteridad. En general, Marta Sanz no pretende la censura de productos culturales contrarios a los códigos éticos y morales progresistas, como ilustra

²⁷ No me consta que Marta Sanz deslegitime que las mujeres, feministas o no, reafirmen este tipo de obras plásticas. Aunque desde su posición ideológica marxista es incompatible el uso de estas imágenes —y del capital sexual en sí— tan ligadas a las lógicas de consumo y máquetin por su carencia de efecto transformador.

la siguiente cita de *Monstruos y centauros*, sino una educación crítica para que la ciudadanía cuente con herramientas para interpretarlos:

[...] nos pueden ayudar a entender los valores escondidos bajo las alfombras. De dónde provienen todos esos deseos que creemos tan personales e intransferibles. Para comprender la historicidad de la palabra, su permeabilidad y simultáneamente su capacidad para empapar nuestras cabezas y nuestros corazones. [...] Nunca está de más saber de dónde venimos, por qué nos duelen las cosas que nos duelen (Sanz, 2018: 129-131)

3.1.2. *La caja negra y la leonera*

En *Daniela Astor y la caja negra* confluyen dos narraciones principales y, a su vez, dos temporalidades. El perspectivismo aportado por la estructura del falso documental *La caja negra* y el distanciamiento temporal debido al desdoblamiento de la narradora de carácter intradieгético, conforman una narración fragmentada y dialéctica. Como resultado, dentro de la propia novela se constituye, respectivamente, un diálogo entre historia y ficción, y entre pasado y presente. El eje que verteбра todas estas dimensiones es la construcción de la identidad de la protagonista Catalina y la evolución de su imaginario personal.

De esta forma, la narradora Catalina sufre un desdoblamiento: por una parte, la voz narrativa se sitúa en nuestras coordenadas temporales actuales, en el primer cuarto del siglo XXI con alrededor de cincuenta años, mientras, la protagonista de los hechos es Cati, de doce años en 1978, que también adquiere la voz en parte de la narración. Al mismo tiempo, la complejidad estructural de *Daniela Astor y la caja negra* se debe a la intercalación con los capítulos de *La caja negra*, cuya voz, en calidad de voz en off del documental en esta dimensión narrativa, coincide también con la de Catalina en la actualidad. *Daniela Astor y la caja negra* comienza con la propia Catalina pre-púber presentándose:

Me llamo Catalina Hernández Griñán. Tengo doce años. Mi madre es de pueblo. No me gusta el pescado frito. Como pollo y migotes. Estoy flacucha. Saco muy buenas notas. Mi color preferido es el verde esmeralda. Mi chica más guapa del mundo es Amparo Muñoz (Sanz, 2013: 11).

Se trata de una doble presentación, puesto que inmediatamente después narra su identidad en la *leonera*:

En la leonera me llamo Daniela Astor [...] Tengo veintitrés años. Nací en Roma. Mis medidas son 90-60-90. Soy rubia natural. Llevo pestañas postizas y tengo un lunar sobre el carnoso labio superior. Mis ojos son de color violeta [...] Hablo tres idiomas, aunque dos de ellos los hablo mal, y esa imperfección convierte mi acento en gracioso y atractivo. Sé conducir. Tengo un coche descapotable y un apartamento enmoquetado [...] El alcohol no me afecta. Desprendo un aroma magnético que hace que los hombres se queden prendidos a mis curvas, pero también a mis ángulos. Esa es la gracia. Hago películas. Mi cama tiene dosel. Guardo secretos. Me desnudo por exigencias del guión. Me encanta esquiar en los Alpes (ibid., 11-12).

Con la voz de Daniela Astor, a propósito de ser musa del destape, aclara que sus desnudos son por exigencias del guion, no por apetencia particular. A través del desarrollo de la psicología del personaje de Catalina podemos descubrir su aprehensión del mundo y su funcionamiento. Las expectativas de sus experiencias vitales como de sí misma en el paso de niña a mujer se proyectan en la identidad de Daniela Astor.

La caja negra es el título del documental de Catalina Griñán, datado en 2014, que presenciamos a lo largo de la novela. En el nivel de la arquitectura de la obra, es el elemento que rige el andamiaje estructural de esta y, a nivel conceptual, introduce los hitos más populares del destape español. Su nombre tiene una fuerte significación ya que hace mención a ese dispositivo donde se registran los hechos y sus condiciones, pero que solo se desvelan en caso de accidente. Por lo tanto, con la historia de Catalina y su creación documental se descubren esos acontecimientos de la Transición que no se han incluido en el relato hegemónico. El documental se presenta como «La caja negra. Un documental de Catalina H. Griñán MMXIV. A Inés Marco. Y a Angélica, se encuentre donde se encuentre» (Sanz, 2013: 17), cuya firma es simbólica en cuanto al rechazo del apellido paterno, reducido a una hache muda, que explicará al final de la novela: «la decisión de ir desdibujando su primer apellido hasta reducirlo a la huella de una H. Una H muda. Primero, un silencio. Después, una desaparición» (ibid., 220).

En la novela se suceden paralelamente los capítulos narrados en primera persona por Catalina y los capítulos de *La caja negra*, organizados en diez cajas distintas, las cuales tipográficamente están introducidas en letra redonda entre paréntesis, como una suerte de encabezados del guion técnico de escena, separando el contenido del documental y el de la trama de la novela en sí. Como el nombre sugiere, *La caja negra* respecto a la totalidad de *Daniela Astor y la caja negra* es un cajón de sastre donde se

recopilan las memorias de personajes famosos, portadas polémicas, escenas de películas o sucesos televisivos relacionados con el destape que forman parte de la cultura popular de la Transición española, desde una perspectiva de género crítica. El hecho de que la selección pertenezca a la misma Catalina facilita que conozcamos los objetos culturales que influyeron en su educación sentimental y, al mismo tiempo, permite revisitar los productos de ficción que en general influyeron en la construcción del imaginario social de la época.

Las distintas cajas, que se presentan como capítulos en la novela, están relacionadas temáticamente con la trama principal. Por ejemplo, la «Caja 7. Españolas en París», que sucede al aborto de Sonia Griñán, versa sobre películas del destape que satirizan el aborto; o la «Caja 10. Los platós bárbaros», con la cual finaliza la novela, es la descripción de una entrevista a Bárbara Rey en un programa televisivo de 2011, situando de esta forma también el final del documental en nuestras coordenadas temporales actuales. Por otra parte, en la «Caja 6: Destape», los encabezados de escena evocan a Catalina con cincuenta años frente a la cámara, mirándola fijamente y, a continuación, se describen nuevos fotogramas de películas del destape mientras la voz en off de Catalina sentencia su posición respecto a este movimiento cinematográfico. Catalina explica el destape como una estrategia de mercantilización del cuerpo femenino hecha por y para el hombre.

Además, en esta escena está latente un elemento performativo relevante: se trata de la única aparición en pantalla en el documental de Catalina de adulta, coincidiendo con la comunicación de su postura al respecto del tema central del documental y, asimismo, de la novela. Este es el momento culmen de trascendencia de la ficción respecto a la historia, en el cual destaca el compromiso con la «política de la posición» de Rich al que se adscribe el propio personaje-narradora de Catalina. En este sentido, su posición como directora del documental y su aparición en el mismo me recuerda a la postura de la propia Sanz en su ya mencionado artículo «Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio»:

En el momento en que me pongo a escribir estas líneas soy una mujer de cuarenta y seis años. Hija única. Mis padres están vivos y no son demasiado viejos. Estoy casada y decidí no tener descendencia. En mi casa limpio el pescado, lo rebozo, lo frío, me lo como, friego los cacharros, hago la compra, vuelvo a empezar. Soy doctora en Filología española, me dedico a la docencia y a la prensa cultural. Pero a lo que de verdad aspiro es a vivir -y cuando digo “vivir” me refiero a mantenerme económicamente- de la escritura. (Sanz, 2014b: 58)

Tanto *La caja negra* como la *leonera* —denominación que dan Catalina y su amiga Angélica al lugar donde juegan y se transforman en sus alter ego Daniela Astor y Gloria Adriano, musas del destape—, son espacios de construcción del imaginario personal y de la propia identidad. Marta Sanz aprovecha estos espacios ficticios para trasladar las reflexiones a una dimensión suprapersonal a partir de la experiencia individual de las mujeres de la novela, en consonancia con el constante compromiso feminista de la autora. En este sentido, el aborto de Sonia Griñán, madre de Catalina, y su posterior encarcelamiento en 1978 es uno de los ejes temáticos centrales de la novela. Para Catalina, el aborto de su madre supone el punto de inflexión en su evolución, tanto en la sucesión de hechos de su vida como en la deconstrucción de la concepción de los roles de género que tenía hasta el momento. Su imaginario, en consecuencia, se ve alterado y este será el engranaje que articule la sinergia en el diálogo que establece Catalina de cincuenta años con su pasado:

A los cincuenta años sé bien que la idea es paradójica, pero a los doce aún confío en la utilidad de los castigos corporales y en la voz del actor que se crece detrás de una pausa: “Estás histérica”. Mi padre era tan cobarde algunos días... (Sanz, 2013:130).

Escribir sobre la clandestinidad y penalización del aborto en los primeros años de democracia significa hablar de un vacío oculto en la historia reciente de España, significa tratar un tema histórico silenciado que debe ser reconstruido por los relatos actuales. El comienzo de la adolescencia de la protagonista coincide con el abandono de su padre y el ingreso de su madre en prisión. Catalina se traslada a casa de su amiga Angélica Bagur y, entonces, la niña que decía que «para crecer, es imprescindible meterse con las madres. Asesinarlas. Reventarles la cabeza con un mazo de ablandar la aleta de añojo antes de rellenarla con aceitunas y jamón del baratito» (Sanz, 2013: 74), acaba por admirar la resiliencia de su madre y valorar los cuidados de Inés. De este modo, es durante las vivencias de los meses que pasa Sonia en la cárcel, en los que le «tiemblan las piernitas de Cata y no las pantorrillas sublimes de Daniela Astor» (Sanz, 2013: 159), cuando Catalina empieza a desarrollar su conciencia de género.

Conforme concluye la infancia de Catalina y de su amiga Angélica, la *leonera* y su alter ego «Daniela Astor» se van esfumando: «la realidad me pega a la tierra y Daniela Astor se me escapa» (Sanz, 2013: 131). Por ende, la desaparición del alter ego Daniela

Astor sucede como consecuencia de los repentinos y desfavorables sucesos que vive Catalina en la pubertad:

Los acontecimientos transcurren a una velocidad increíble. Me baja el periodo. Me escondo las minúsculas tetas debajo de los jerséis y agacho la cabeza cuando paso por delante del taller mecánico. Dejo de ser una enana de circo, una liliputiense muy arregladita, una mocosa que anda con los tacones de su madre. Creo que Daniela Astor se ha marchado para siempre, pero sólo está embalada dentro de una caja de cartón en el trastero (Sanz, 2013: 185)

Sin embargo, como confiesa Catalina de adulta, Daniela siempre seguirá viva dentro de ella. De esta forma, nunca se renuncia a la ficción como parte de la realidad, de forma significativa tanto el alter ego del juego de rol infantil en la *leonera*, «Daniela Astor», como el documental creado *a posteriori* por Catalina adulta, «La caja negra», componen el título de la obra de Marta Sanz. Por lo tanto, en la producción literaria de Sanz, además del tratamiento histórico marcado por un compromiso ético en tanto a la recuperación de la memoria histórica y con el movimiento feminista, se defiende la ficción como una vía fértil para adentrarse en las relaciones materiales de los hechos históricos. De este modo, no es casual que la publicación de *Daniela Astor y la caja negra* en 2013 coincida con la propuesta de reforma de la Ley del Aborto del Partido Popular en 2012.

La *leonera* es el espacio donde la protagonista, Catalina, desarrolla junto a su amiga Angélica Bagur el juego de rol en el cual cobran vida sus alter ego Daniela Astor y Gloria Adriano, respectivamente: «Ponemos un pañuelo rosa sobre la lámpara y la habitación de Daniela Astor es boudoir, interior del harem, plató de Hollywood» (Sanz: 2013, 45). En la obra de Marta Sanz aparece la leonera en el ámbito autobiográfico, su mención se encuentra en *La lección de anatomía* (Anagrama, 2008), además de en diversos ensayos, para referirse al espacio abstracto donde Sanz desarrollaba sus juegos en su infancia en Benidorm: «Una vez que mi madre había dado el portazo, mi abuela me dejaba en el suelo y yo entraba en la leonera, que era el cuarto donde tenía patente de corso para desordenar los juguetes. Era posiblemente feliz» (Sanz, 2008: 41-42). De otro lado, la leonera también aparece en *Susana y los viejos*, para describir la habitación de juegos del senil Felipe:

Como un ladrón, como un intruso, como un traidor [...] va a vender la encimera de formica en la que de pequeño le sentaban para que comiera tortillas a la francesa, Felipe, ya de niño, un firme candidato al papel de tirillas; va a deshacerse de los muebles de la leonera de jugar como un loco con los vecinos. (Sanz, 2006: 106)

Por lo tanto, en el proyecto literario de Sanz la *leonera* constituye una imagen polisémica: se trata de un lugar retórico desde el que evocar la memoria sobre la infancia y al mismo tiempo un espacio físico, de carácter autobiográfico, que existió en su casa de Benidorm. Otro elemento de origen autobiográfico es el *cuaderno de monstruas y centauras*, se trata de una libreta con recortes de sus ídolos de la pubertad. Este elemento aparece ya en *La lección de anatomía* y será también el entretenimiento de Angélica y Catalina en *Daniela Astor y la caja negra*. En su producción de no ficción, este sintagma da título a su ensayo *Monstruas y centauras. Nuevos lenguajes del feminismo* (2018), en el cual de forma significativa se desplaza la denominación «monstrua» y «centaura» a referentes menos idealizados y más cercanos respecto a los del cuadernillo de la preadolescencia, bien relacional bien ideológicamente.

A mi juicio, las elecciones lingüísticas de ambas en el espacio de la leonera son un factor relevante a propósito de lo ideológico en la forma literaria y lingüística, y del aprendizaje del «lenguaje del opresor». El habla de Daniela y Gloria se adapta a las convenciones y códigos lingüísticos que estas aprenden principalmente de las películas del destape y el cronicón amarillo:

Hablamos como hablarían Daniela y Gloria Adriano:

- A ver, querida, sujeta aquí la cinta métrica.

[...]

- Querida, ¿sucede algo?

- Bueno, querida, nada importante. Tal vez deberías pensar en ponerte un poquito a dieta. ¿Por qué no hablas con el doctor Macarthy? Es fabuloso [...]

Hablamos como en las series estadounidenses de televisión. [...] Vivimos en 1978 y hablamos como en las películas dobladas, como en las comedias sentimentales de los sábados después de comer (Sanz, 2013: 45).

Para Marta Sanz en el lenguaje siempre subyace un valor ideológico: «las palabras escogidas, la manera de encadenarlas, implica un modo de estar en el mundo: un modo complaciente o contestatario, un modo reverencial o agrio» (Sanz, 2018: 117). Por lo que

la reproducción de este tipo de discurso por las preadolescentes a través de la voz de sus alter ego supone la plasmación del modo complaciente —plagado de atenuaciones lingüísticas— que, por el momento, tienen las niñas de intervenir.

En cuanto al espacio de la *leonera*, considero que es el correlato del *cuarto de atrás* en la literatura de Carmen Martín Gaité, el cual en un plano semántico el propio concepto también guarda un parentesco en cuanto a la sugerencia de desorden. En *El cuarto de atrás*, el espacio al que hace referencia el título es también un espacio de construcción de la identidad. Esta estancia corresponde a la habitación de juegos de Carmen Martín Gaité y su hermana Ana María, pero, a su vez, es «como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente» (Martín Gaité, 1978: 169).

Por su condición de novela autobiográfica con tintes fantásticos marcada por el fragmentarismo y desdoblamientos espaciotemporales, el lugar del *cuarto de atrás* constituye una imagen-síntoma polisémico siendo al mismo tiempo el cuarto real de las hermanas en la plaza de los Bandos, el otro cuarto que tuvieron en la dirección Doctor Esquerdo, el espacio mental que remite a la evocación de la infancia y el dormitorio de la narradora, como explica Teruel (Martín Gaité, 1978: 169). Se trata de una habitación caracterizada por el secreto, el intimismo y el desorden; en contraposición a las demás estancias asépticas, abiertas y transitadas. En definitiva, es un lugar donde reina la imaginación, especialmente la imaginación infantil y sus resquicios, no sujeta a las leyes racionales que rigen la realidad.

Además de los *cuartos de atrás*, en cuanto a la conjunción entre lo fantástico y la libre asociación de imágenes de la memoria, otro espacio a destacar es la isla de Bergai. *El cuarto de atrás* es una obra metaliteraria y a través de la conversación de la narradora con su interlocutor, el hombre de negro que salvaguarda las páginas con su sombrero en calidad de pisapapeles, se va escribiendo conforme dialogan. Ante la insistencia del interlocutor, la «entrevistada» descubre Bergai como su primer refugio, una isla inventada como escenario para la novela que escribió con su amiga de la infancia Sofía Bermejo, cuyo nombre es el acrónimo del primer apellido de ambas. Pero Bergai se convirtió también en un espacio mental de refugio compartido que «se inventó partiendo precisamente de la escasez, como todas las fantasías, como todos los amores que

merezcán el nombre de tales» (Martín Gaité, 1978: 250) y un pretexto para la conjunción de dimensiones temporales y espaciales. Por ello, esta isla creada por las dos amigas de la infancia en el cuarto de juegos también guarda cierto paralelismo con los *cuadernos de monstruas y centauros* en los que Catalina y su mejor amiga Angélica desarrollan sus fantasías relacionadas con sus alter ego.

Se puede percibir la existencia de una tendencia en la literatura escrita por mujeres de recreación de estos espacios imaginarios de la infancia que tanta influencia tuvieron en la construcción de la identidad y subjetividad, bien de las protagonistas bien de las autoras, aunque es frecuente que se trate de narradoras autodiegéticas de carácter autobiográfico.

En último lugar, el espacio de la *leonera* comparte un final —físico, ya que en la mente de las dos protagonistas siempre permanece vivo— paralelo al del *cuarto de atrás*, el cual desaparece con la Guerra Civil para convertirse en una despensa. En consecuencia, la finitud de ambos espacios está marcada por dos acontecimientos de índole histórica: el racionamiento de los alimentos durante la Guerra Civil y la penalización del aborto en los primeros años de democracia.

Con el acceso al imaginario de Catalina, conocemos los modelos femeninos más cercanos en su pubertad —además de aquellos de ficción ya comentados— que son su madre e Inés, ambas mujeres ambiciosas y con una carrera profesional. La madre de su amiga es socióloga y la madre de Catalina secretaria en una clínica odontológica que además estudia las pruebas de acceso a la universidad en su tiempo libre para poder estudiar Historia del Arte. No obstante, no son vistas por la protagonista como referentes válidos: «[a] los doce años, ni Angélica ni yo queremos ser como nuestras madres» (Sanz, 2013: 32). En su análisis sobre la mujer y el trabajo remunerado y no remunerado Silvia Federici explica que «si hacer determinadas tareas es natural, entonces se espera que todas las mujeres las lleven a cabo e incluso que les guste hacerlas [...] esta es la razón por la que ser denominada mujer es tan degradante, un desprecio» (Federici: 2013, 39).

Durante los años de inicio de la democracia, muchas mujeres se fueron incorporando paulatinamente al trabajo asalariado —externo a lo doméstico y de los cuidados—, y como la propia Marta Sanz explica en *Éramos mujeres jóvenes* fue común toparse «con los celos de nuestras parejas (no sexuales, sino profesionales), con las

reticencias familiares, con el reproche de los hijos (¡y de las hijas!). Pero nosotras seguimos obcecadas en la habitación propia y en el trabajo como una exigencia dentro del proceso de realización personal» (Sanz, 2016: 114). Catalina desprecia este ímpetu por la realización personal de su madre y señala a Inés que «es la socióloga quien le presta a mi madre un libro de *simondebubuar* que Sonia recibe con gesto casi solemne» (Sanz, 2013: 99) como la responsable de dichas ambiciones.

En resumen, desde la perspectiva de la imagología, asistimos al desplazamiento de la conceptualización de la feminidad en Catalina. La noción que tiene la protagonista evoluciona desde la forjada por el *heteroimagotipo* masculino a una noción nacida del propio *autoimagotipo*. Las imágenes mentales «exceden el mero dato literario y pasan a ser datos reveladores del valor ideológico y político que tienen los textos. Interesan porque establecen una relación ideológica en la que ‘identidad’ y ‘alteridad’» (Martí, 2005: 384). En el caso de *Daniela Astor y la caja negra*, a través de la evolución del personaje de Catalina se multiplica este efecto de las imágenes mentales o cognitivas.

Por una parte, por la meticulosa construcción de la psicología del personaje se profundiza en la conceptualización de su imaginario. Por otra parte, con el seguimiento de su evolución y el culmen con su documental *La caja negra* se intensifica el diálogo entre la dicotomía identidad/alteridad. De otro lado, los capítulos de la novela correspondientes a cada una de las cajas negras aportan con las descripciones de los productos culturales el acceso al lector/a de Sanz a las imágenes reales que influyeron en la configuración del imaginario colectivo. Es decir, con la compleja estructura marcada por el desdoblamiento temporal y la intercalación con *La caja negra*, en primera instancia queda constancia del *heteroimagotipo* de «mujer» desde la óptica masculina en los años de la Transición y posterior subversión que propone Sanz mediante la «lucha cognitiva» (Bordieu, 2021) de Catalina.

En otro orden de cosas, por los deseos y ambiciones de las protagonistas, tanto en esta novela como en *Farándula*, Marta Sanz muestra el establecimiento de la llamada «utopía del entretenimiento» (Labrador, 2017: 58) incidiendo en los límites de la realidad y la ficción dentro de la diégesis. Según Labrador, en la sociedad de masas se constituye un desdoblamiento entre la *vida real del trabajo* y la *vida imaginaria del ocio* que

comprenden, respectivamente, «tiempo industrial de la producción y tiempo compensatorio de las vacaciones, del turismo y el espectáculo, que marca la expansión del capitalismo fordista en la posguerra mundial como sociedad de consumo» (ídem). Considero que en *Daniela Astor y la caja negra* el personaje de Sonia encarna la *vida real del trabajo*, mientras que Catalina representa la *vida imaginaria del ocio*. Esta identificación, evidentemente en un plano metafórico, se basa en la ocupación de espacios y tiempos de ambos personajes a lo largo de la novela. Sonia Griñán aparece siempre ejecutando tareas productivas —ya sea su trabajo en la clínica odontológica, las tareas y cuidados en el domicilio familiar o el estudio nocturno— y Catalina, por su parte, representa el deseo exacerbado de conseguir habitar en la *vida imaginaria del ocio*. Como se ha visto, la reproducción del disfrute del tiempo compensatorio se hiperboliza dentro del espacio imaginario que supone la *leonera*.

Al mismo tiempo, con el personaje de Catalina, cuya pubertad coincide con la pubertad simbólica de la democracia en España, se refleja el cambio de paradigma en la posmodernidad respecto al auge de la experiencia imaginaria y las representaciones:

A partir de los años 70, la llamada posmodernidad pone en tela de juicio todos los tópicos modernos y ensalza, una vez más, la virtud de la representación sobre lo representado, de lo virtual sobre lo que se tiene por real, de los sueños sobre ese sueño acartonado que sería la razón en vigilia, vigilante. (Lizcano, 2003: 1).

De nuevo, mediante las estrategias retóricas y cognitivas que emplea en el andamiaje de *Daniela Astor y la caja negra*, Marta Sanz pone de relieve los cambios de paradigma éticos, morales y sociales del periodo transicional: desde la influencia del consumo de objetos culturales en la sociedad de masas —donde se incluyen las reflexiones acerca de la constitución de los imaginarios, el papel de la ficción en el tratamiento de lo histórico y también la importancia que cobra la representación sobre lo representado— a los avances del feminismo y la politización de diversos temas sociales anteriormente relegados al ámbito de lo privado.

Con todo, *Daniela Astor y la caja negra* presenta ciertos rasgos comunes con *El asesino tímido* (2018) de Clara Usón y *Las maravillas* de Elena Medel, que también dan cuenta de lo que se oculta bajo las sábanas, *la china en el zapato* o *las cajas negras*.

Considero que estas obras pueden clasificarse dentro de la «novela desmitificadora de la Transición española» por su compromiso ético-político. En este sentido, todas ellas establecen una dialéctica entre lo histórico y lo ficticio basada, principalmente, en el recurso narrativo del desdoblamiento temporal entre el pasado y el presente. De este modo, a través del desarrollo paralelo de las dos dimensiones temporales se profundiza en dos cronotopos realistas: la España de la Transición y la España de la democracia tras la crisis económica. Esta característica es común en las tres novelas que, además, comparten otros rasgos como contar con protagonistas mujeres en su adolescencia y adultez —prestando atención a su evolución y aprendizajes—, el *topos* del trabajo y la precariedad laboral, la maternidad, la construcción de la identidad de género y la universalización desde lo femenino.

3.2. *El asesino tímido* (2018) de Clara Usón

La novela *El asesino tímido* Clara Usón (Barcelona, 1961), construida a caballo entre la realidad y la ficción, aborda de forma paralela la polémica y prematura muerte de la actriz del destape Sandra Mozarowsky y el periodo autolesivo y de problemas de adicción de la autora. Bajo el pretexto de la extraña muerte de la joven actriz, Usón realiza una suerte de investigación periodística a lo largo de la novela y profundiza en la duda epistemológica como recurso narrativo (Verdú, 2019). Los rumores del cronicón amarillo de la época alrededor de la supuesta relación de Mozarowsky con el entonces rey Juan Carlos I sirven de engranaje para tratar los desajustes institucionales de la Transición. Por ello, la novela de Usón comparte los mismos cronotopos que *Daniela Astor y la caja negra*. Los sucesos que se cuentan en la trama pertenecen a las experiencias autobiográficas de juventud de la autora a la vez que se introducen fragmentos sobre el establecimiento de la monarquía en España durante la Transición²⁸, mientras que al voz narrativa intradiegética narra desde nuestras coordenadas temporales:

²⁸ De otro lado, los episodios autobiográficos, del cronicón amarillo y de relectura de acontecimientos de política institucional se intercalan también con pasajes de carácter filosófico —especialmente a partir de las reflexiones de Wittgenstein, Pavese y Camus— sobre el suicidio, ese «asesino tímido» que supuestamente acabó con la vida de Sandra y que la autora sorteó en diversas ocasiones. Sin embargo, por pertinencia al análisis comparativo con *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz solo trato aquí los mencionados en el cuerpo textual. La hibridación de los géneros literarios constituye otra característica común entre estas dos novelas.

Fui joven en una época en que el futuro parecía también joven y nuevo [...] Mis contemporáneos y yo estábamos convencidos de que nuestras vidas serían mejores, más prósperas, más libres que las de nuestros padres, de quienes renegábamos, de quienes nos avergonzábamos, como si fuera su culpa haber crecido y vivido bajo la dictadura (Usón, 2018: 9).

El supuesto suicidio de la joven actriz ocupaba en *Daniela Astor y la caja negra* un capítulo dentro del documental de Catalina: «Caja 5. La muerte de Sandra Mozarowsky y otras perlas del cronicón amarillo». En *El asesino tímido*, por su desarrollo a modo de investigación epistemológica, Usón hace referencia a la novela de Sanz como una de las escasas fuentes que recogen este suceso:

¿Qué sucedió en realidad?

No lo sé, solo conozco lo que se publicó entonces y lo que se ha publicado muchos años después; una muerte inexplicada, acaecida en *extrañas circunstancias* [...] También se hacen eco de esta especie el artículo «Mitos del cine erótico de los 70» de Emilio de Gorgot, publicado en la revista *Jot Down*, y la novela *Daniela Astor y la caja negra*, de la escritora Marta Sanz (Usón, 2018: 175)

También Marta Sanz hace referencia a la novela de Usón en su ensayo *Monstruos y centauros*:

Yo en los ochenta tomé el sol en tetas. Me acosté por primera vez con un chico a los quince años y, como relata Clara Usón en *El asesino tímido*, recuerdo esa primera vez con alegría de haber satisfecho mi curiosidad y mi deseo, no como si alguien me arrebatase algo. (Sanz, 2018: 65)

De manera similar a la novela de Sanz, en *El asesino tímido* la autora aborda el fenómeno del destape y comparte la evolución de pensamiento respecto a este fenómeno que Usón experimenta en la actualidad respecto a su juventud:

El régimen entendió que lo que queríamos era ver mujeres desnudas o semidesnudas, pechos sobre todo [...] El destape fue el nombre que recibió ese fenómeno que nosotros, en nuestra ingenuidad, en nuestro catetismo, identificamos como democracia y libertad, o con una alentadora promesa de ambas (Usón, 2018: 16-17)

Al igual que Marta Sanz, la posición de la escritora catalana sobre el destape oscila de una aceptación en la juventud por su aparente carácter liberador para las mujeres a una postura de rechazo en la adultez por su hipersexualización y mercantilización del cuerpo

femenino. Además, también se aprecia el cambio de paradigma en la sentimentalidad y pensamiento a nivel generacional a través de la evolución de la relación entre Clara y su madre.

Por último, a nivel de la estructura, mientras que en *Daniela Astor y la caja negra* se recrea el documental dirigido por la protagonista, *La caja negra*, con la estructura intercalada de la novela; en *El asesino tímido* aparece una falsa película. En este caso, se trata de una película del destape, en concreto del subgénero del fantaterror que corresponde al quinto y último capítulo de la novela —el único que cuenta con título, el del supuesto film—: «Vicio y perdición». En el capítulo final la técnica narrativa que emplea Usón dota a la narración de un enfoque que evoca a los planos cinematográficos de la supuesta película. De esta forma, intersecciona de nuevo la realidad y la ficción, y el personaje de Clara Usón se funde con Sandra Morazowsky. Llegados a este punto de la trama, la narradora se presenta a sí misma como si fuera el trasunto de Sandra en su viaje a México. Las dos realidades devienen una sola formada por una mescolanza de elementos de ambas hasta que finalmente se produce una disociación de los personajes, debido a la muerte de Sandra y la supervivencia de Clara.

3.3. *Las maravillas* (2020) de Elena Medel

La novela *Las maravillas*, ganadora del Premio Francisco Umbral al Libro del Año 2020, es el debut en el género literario de la escritora cordobesa Elena Medel. Como explica la autora, esta obra versa sobre la ausencia del dinero: «La cuestión es el dinero, se dice María, y la cuestión es el poder» (Medel, 2020: 210). A través de la historia del personaje de María (Córdoba, ca. 1949-53), Medel profundiza en las condiciones materiales de una de tantas mujeres que durante los años 70 se vieron obligadas a trasladarse desde pequeñas provincias a Madrid para intentar buscar una vida mejor. María se traslada para trabajar como limpiadora, primero interna en una casa del centro de Madrid y después en oficinas, dejando a su hija Carmen nacida en 1969 con su familia en Córdoba.

En *Las maravillas* coinciden los mismos crontopos que en *Daniela Astor y la caja negra* y *El asesino tímido*. Esta vez a través de una historia generacional que recorre la vida de María y de su nieta Alicia (1985), las cuales nunca llegaron a conocerse. La novela, estructurada en diez capítulos cuyos nombres coinciden con los arcanos del tarot,

se divide en diferentes temporalidades que dan cuenta de las últimas cinco décadas de la historia de España. Los temas que funcionan como engranaje son la situación de la clase obrera y la evolución del feminismo durante estos años. Medel retrata cómo el lastre de la precariedad y el machismo, metamorfoseado en cada contexto, se ha venido perpetuando durante los años de democracia, mostrando cómo las mujeres de clase baja son el sujeto político que con mayor virulencia se ven afectadas. En este punto, la escritora denuncia la dificultad de ejercer una militancia activa cuando el trabajo y los cuidados ocupan el tiempo de las vidas de estas mujeres:

María enumeraba las huelgas y manifestaciones en las que no participó: las de los setenta con Suárez, la de antes de las elecciones y la de después, y la del No a la OTAN, la del 85 por las pensiones, la huelga del 88 y las dos de los noventa, las de Irak y el No a la guerra, la del 2010, las dos de 2012 –la que se hizo aquí contra Rajoy, y la europea–, el tren de la libertad por el aborto (Medel, 2020: 14).

De una forma similar a la creación de personajes en la literatura de Sanz, la protagonista Alicia no entraría dentro de los cánones de corrección moral dentro de los parámetros ideológicos del lector/a ideal de Medel: se le presenta como una persona bastante apática y egoísta, la cual mantiene una relación afectivo-sexual con su novio Nando exclusivamente por conseguir una cierta estabilidad económica. Por la caracterización de ambas protagonistas recién comentada, María sería el correlato de Sonia Griñán y Alicia el de Catalina. El proceso de desarrollo de la conciencia de género en Alicia también se produce de adulta, en concreto se percibe en los capítulos que relatan su día a día en los años 2015 y 2018:

Cuando Alicia cede su turno favorito se siente una superheroína, igual que quienes en el aseo de los sesenta céntimos apuntan con esfuerzo el chorro de orín para no salirse de la taza, un poco de solidaridad entre quienes integran la clase obrera: lo personal es político. (Medel, 2020: 175).

La multitudinaria manifestación del 8-M de 2018 en Madrid es el espacio y lugar en el que confluyen las historias de Alicia y María: la novela sugiere un encuentro, sin embargo, no se produce un reconocimiento entre ambas mujeres. La importancia recae en el hecho de que miles de desconocidas de diferentes generaciones comparten espacio y lugar para manifestarse por sus derechos. Elena Medel presenta el 8-M de 2018 como

un punto de inflexión para el movimiento feminista en el territorio español. De ello también da cuenta Marta Sanz en *Monstruas y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*, publicado en octubre de 2018 y Edurne Portela en *Tsunami feminista*:

La nueva ola de feminismo que empezó en octubre de 2017 con el #MeToo y que ha continuado tomando fuerza con otros eventos como las grandes huelgas feministas del 8M de 2018 y 2019, ha puesto de relieve cómo las mujeres se piensan dentro de una genealogía, en relación a avances y luchas anteriores y cómo las diferentes generaciones ocupan el espacio público de la protesta (Portela: 2019: 134)

A caballo entre la denominada «novela de la crisis» y los *relatos emergentes* del proyecto de desmitificación de la Transición, *Las maravillas* de Medel incide en cómo algunos vacíos políticos relacionados con la clase y el género después de la crisis de 2008 tienen su origen realmente en los cimientos sobre los cuales se estableció la democracia.

CONCLUSIONES

El punto de partida del presente trabajo han sido las relecturas²⁹ de la Transición española en la literatura. Como he desarrollado a través de la bibliografía seleccionada, supone la aceptación directa y su consecuente reflexión acerca de, remitiendo a Gopegui, «cómo hablar de política en la literatura», puesto que su obra literaria es intrínsecamente política. Las novelas de Marta Sanz, desde una poética realista, descubren los constructos sociales alienantes en la conciencia social, en los imaginarios y proyecciones privadas compartidas. De este modo, para el análisis de la actualidad en el que la ideología dominante es la neoliberal, he retrocedido a la Transición. Desde los últimos años de franquismo España entró progresivamente en el capitalismo y es por ello que he considerado oportuno remitir a este periodo en el que catalizaron los roles de género heredados del nacionalcatolicismo con los nuevos próximos a las sociedades de consumo.

La escritura de Sanz parte de la intención de promover una lectura activa que implique reflexión política de temas como la maternidad, el erotismo, el trabajo, etc. A través de sus personajes se desarrollan situaciones tangibles y comunes que, a menudo consideradas nimiedades sin haber tenido un espacio para ser tratadas en la literatura o historia, ocultan mecanismos de poder invisibles los cuales se manifiestan a través de la violencia simbólica en la vida cotidiana. En *Daniela Astor y la caja negra* esta violencia invisible afecta a la creación de la identidad de la pre-púber Catalina, cuyas experiencias y percepciones incomodan al lector. En el proceso de construcción de la identidad femenina y de la subjetividad en este contexto histórico-social está latente la «falsa elección», la normalización de la complacencia hacia el hombre y sus deseos o el fomento de la rivalidad entre mujeres. Estos aspectos, entre otros, tienen su origen en conductas sociales de género normativas que Catalina aprehende sobre «ser mujer». En suma, la escritura de Marta Sanz parte de la representación de la realidad mediante sus conflictos y la problematización de estos.

«En *pequeñas mujeres rojas* se aspira al sueño de una lengua común, como decía Adrienne Rich» explica Sanz en una entrevista para *El diario* de principios de mayo de

²⁹ Es significativo el uso del plural puesto que, aunque haya seleccionado la relectura de la transición a partir de la escritura de Marta Sanz, concibo que existe una diversidad de propuestas críticas en oposición a la unicidad que caracteriza el discurso hegemónico.

2020 a propósito de su última novela *pequeñas mujeres rojas* (Anagrama, 2020) con la que cierra la trilogía del detective Zarco, tras *Black, black, black* (Anagrama, 2010) y un *Buen detective no se casa jamás* (Anagrama, 2012). El proyecto de conseguir una «lengua común» y de tomar «conciencia de que el pasado forma parte de nuestro presente, de la mala memoria y de la memoria mala» para perseguir una democracia real y de calidad es, en definitiva, una constante en la literatura de Marta Sanz.

En concreto, considero que la autobiografía y la pseudo-autobiografía, y en general los elementos de origen autoficcional, son aspectos cruciales en el proyecto literario de Sanz. Como he expuesto brevemente en el segundo capítulo tanto en su obra poética, ensayística y novelística es una forma que comulga con la escritura del cuerpo y la recuperación de la memoria. Sin embargo, lo autobiográfico y lo realista nunca debe confundirse con una renuncia a la ficción ni con la exaltación del individualismo:

el yo que nos habla desde la dimensión literaria no es un personaje netamente ficcional, ajeno a la realidad externa, pero tampoco es exactamente quien hace la compra o quien publica libros, concede entrevistas o denuncia su incapacidad para resolver esa supuesta paradoja ante cuestiones mayor importancia (Vara, 2018: 4)

Sanz publicaba en mayo de 2020 en su cuenta de Instagram «escribir es ensimismarse y enajenarse (sobre todo, lo segundo)». Y, es que el contraste entre la intimidad y el distanciamiento, el «privilegio de mentir» que defiende la narradora en *La lección de anatomía*³⁰ es también una forma de contar y reflexionar sobre las experiencias, el establecimiento de ciertos discursos y el silencio. La reescritura de la experiencia personal por el personaje ficticio de Catalina es el mecanismo mediante el cual se trata el tema construcción de la identidad en la Transición vista desde nuestra contemporaneidad, que es también la del personaje y voz narrativa. Así, el eje conceptual que vertebra *Daniela Astor y la caja negra*, que de forma similar ocurre en *La lección de anatomía* con la reescritura de la propia autobiografía de Sanz, es la relación entre la realidad y sus representaciones. Por consiguiente, la implicación ética de la estética y la forma trascienden el nivel de elecciones del proceso de escritura para constituir asimismo el núcleo en la novela. En definitiva, con esta praxis literaria queda de manifiesto la organicidad del *continuum* cuerpo-texto desde el cual escribe la autora.

³⁰ De una forma similar Martín Gaité defiende en *El cuarto de atrás* el «derecho a las contradicciones».

En el caso de *El asesino tímido* y *Las maravillas*, lo autobiográfico y lo autoficcional también han sido dimensiones exploradas para tratar la materia histórica. La reelaboración a partir de estos elementos ha sido una de las técnicas empleadas para crear relatos que apuestan por una universalización desde la experiencia femenina. Con el estudio conjunto de estas obras, junto con las teorías feministas aplicadas, he querido prestar atención a las genealogías literarias de autoras desde las cuales se pretende construir esa «lengua común» que ya perseguía Adrienne Rich:

Esa resignificación del lenguaje forma parte del trabajo cotidiano de las escritoras. Forma parte de la intrepidez de la mirada y la construcción de una voz por parte de las mujeres que escriben desde la conciencia de la mayoritaria masculinidad de sus fuentes, desde la búsqueda de madres culturales en el imaginario y desde la pulsión de hablar desde otro sitio, con otra voz y de otros asuntos seguramente tan universales como el ardor guerrero (Sanz, 2018: 62)

Considero que es relevante este tipo de aproximaciones para desmitificar uno de los prejuicios que señalaba Joanna Russ en *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (1983) que todavía hoy continúa siendo un lastre: la idea de que las obras literarias destacables escritas por mujeres son una excepción, algo particular y peculiar, las cuales no responden a una tradición. A mi juicio, es importante la adecuación de la metodología en el estudio literario a la tesis que se pretende defender, por ello he intentado poner en práctica estos presupuestos en mi análisis.

En otro orden de cosas, como he comentado en el primer capítulo, la clasificación propuesta por Ros de esta literatura en relatos *fundacionales*, *posfundacionales* y *emergentes* no atiende estrictamente al factor generacional. Si bien este es una de las variables a tener en cuenta, el criterio principal es el tipo de enfoque y sentimentalidad desde la cual se crean estas obras. Este es uno de los motivos por los que considero tan productiva la sistematización de la autora. En contraposición a la categorización de tendencias literarias por criterios que a menudo pueden devenir limitantes y que no dan cuenta de realidades complejas, con los *relatos emergentes* se puede englobar realidades literarias que son heterogéneas y que, al mismo tiempo, participan de un proyecto literario —y político— similar.

Por ello, considero pertinente el estudio de estas tres novelas como parte de los *relatos emergentes* que aportan relecturas y resignificaciones disidentes sobre la Transición respecto a nuestro presente. Incidir en la diferencia de remitir a la Transición con cronotopo en el que ambientar las ficciones y hacerlo como estas autoras proponiendo relecturas disidentes, que conecten de forma crítica este periodo del pasado reciente con la actualidad ha constituido uno de los objetivos principales del trabajo. En resumen, en las tres novelas analizadas en el anterior capítulo, queda en evidencia cómo se conecta el tiempo transicional con el actual a través de la revisión de los derechos reproductivo-sexuales, del establecimiento de la monarquía borbónica en la jefatura de Estado tras la dictadura y del avance del feminismo junto con la precariedad que envuelve a la clase obrera en España.

Asimismo, pienso que incluso se podría esbozar una categorización más específica para las obras en las que intersecciona la escritura del cuerpo y las resignificaciones de la Transición y de nuestra democracia. Especialmente teniendo en cuenta el auge de estas publicaciones en los últimos cinco años, con títulos como los que se han mencionado en el primer capítulo —y los que habrá por ver la luz—.

El auge del feminismo en España y expansión en la sociedad es un lugar fértil desde el cual conectar el estudio de la etapa transicional y del periodo de la historia contemporánea que comprende los años posteriores a la crisis económica y al movimiento del 15-M. En este sentido, Marta Sanz ha sabido actualizar su pensamiento feminista de una forma coherente: su sensibilidad feminista que, como explica en una de sus últimas entrevistas³¹, viene en gran medida de sus lecturas de teóricas feministas radicales de la segunda ola como Adrienne Rich ha evolucionado hacia teorías que contemplan la interseccionalidad:

Ese pensamiento, que surge desde la conciencia de nuestras desventajas de género, podría ser un trampolín —festiva metáfora del agua— para achicar y hasta suturar otras brechas en la frente y más heridas: la desigualdad de clase, raza, procedencia, salud, opción sexual...» (Sanz, 2019: 9).

³¹ Jalón, Lucia (agosto de 2021): «Mi cuerpo es un texto». *Revista Minerva*, nº36. Madrid, Círculo de Bellas Artes.

En definitiva, el objetivo que pretendo alcanzar con este análisis es exponer el compromiso político en la literatura de Sanz que, además de en el plano del contenido, se manifiesta en cada una de sus elecciones lingüísticas. *Daniela Astor y la caja negra* empieza con una disyuntiva «¿Qué prefieres Blanca Estrada o Susana Estrada?» (Sanz, 2013: 11). Este tipo de fórmulas, aplicable a «CT y ser cultura» o «no CT y no ser cultura», son parte del planteamiento cerrado del discurso hegemónico. Se trata de la «falsa elección» en la que las preguntas solo ofrecen como respuesta las estrictas posibilidades que ofrece el propio sistema que las formula. En el opúsculo *Qué hacemos con la literatura* sus autores, entre los cuales está Sanz, explican que «el hecho de que en el interior de la ideología se localicen las contradicciones históricas, posibilita la existencia de una literatura disidente» (Becerra *et al.*, 2013: 41). De esta forma, la estructura narrativa paralela de la novela, es decir, su forma, implica que el establecimiento de los géneros, bien textuales, bien sociales, atiende a unas construcciones convencionalizadas. Como explica Somolinos, en *Daniela Astor y la caja negra* se cumple la intencionalidad de «demostrar que el género es socialmente construido y que no existe el «eterno femenino» o la «feminidad» (Somolinos, 2015: 94). Por lo tanto, con la deconstrucción de los moldes de género literarios canónicos se desarrolla paralelamente la tesis de la deconstrucción de los géneros sociales en esta novela. Como afirma la autora en su poética *No tan incendiario*, «los géneros están ahí para subvertirlos».

BIBLIOGRAFÍA

- Altarriba, Antonio y Keko (2020). *Yo, mentiroso*. Barcelona, Norma.
- Ardanaz Yunta, Natalia (2018). *El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
Consultado 18/04/2021 en <<http://hdl.handle.net/2445/130236>>.
- Bordieu, Pierre (2019). *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama (Original publicado en 1998: *La domination masculine*).
- Becerra Mayor, David, Raquel Careaga Arias, Julio Rodríguez Puértolas y Marta Sanz Pastor (2013). *Qué hacemos con la literatura*, Madrid, Akal.
- Cabrera, Marta, Julen García y María Miranda Rocamora (2019). «Aprendí que escribir no tenía solo que ver con que te dijeran: “¡Uy, qué poemas más bonitos haces!”». Alicante, *Vírgula. Revista del Grado en Español: Lengua y Literaturas*. 2019, nº1, pp. 54-65.
- Cixous, Hélène (2001). *La risa de la medusa* (trad. Ana M^a Moix). Barcelona: Anthropos (Original publicado en 1995: *Le rire de la méduse*)
- Collado Alonso, Rocío. «El Destape del cartel de cine español: la nueva libertad sexual en la Transición española», *Revista Icono*, vol. 14, 2011, pp. 194-220.
- De Beauvoir, Simone (2017). *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra, Colección Feminismos (Original publicado en 1949: *Le Deuxième Sexe*)
- De la Parra Fernández, Laura (2018). «El aborto en España desde la Transición hasta nuestros días: *Daniela Astor y la caja negra* de Marta Sanz». *LL Journal*, Vol. 13, Nº1 (primavera de 2018).
- De Miguel, Ana (2015). *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección*, Madrid, Cátedra, Colección Feminismos.
- E. Cué, Carlos (2014). «La ley del aborto, la historia de un fiasco», Pekín, *El País*.
Consultado 23/04/2021 en
<https://elpais.com/politica/2014/09/24/actualidad/1411510577_143104.html>
- Falomir Archambault, Elisabeth (2021): *Abortos felices*. Madrid, Episkaia.

- Federici, Silvia (2013). «Salarios contra el trabajo doméstico» en *Revolución en punto cero*. Madrid, Traficantes de Sueños, pp. 35-45.
- González, Sofía, Fernando Larraz y Cristina Somolinos (2014). «Intersecciones entre relatos: literatura y discurso dominante. Entrevista a Marta Sanz», *Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria*, n.º 10, marzo de 2014, pp. 25-26.
- Gopegui, Belén (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto: acerca de escribir de política en una novela*. Madrid, Editorial Complutense S.A.
- J. Martínez, David (2006). *La novela desmitificadora de la transición española*, Martin (TN), University of Tennessee Publications.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la Transición española (1968-1986)*. Tres cantos (Madrid), Akal.
- León, Carolina (2012): «Libertad sin ira: qué fue de la crítica literaria (y cualquier otra)» en Martínez, Guillem (ed.) *et alii, CT o la Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona, Random House, pp. 89-100.
- Lizcano, Emmanuel (2003). «Imaginario colectivo y análisis metafórico». [Transcripción conferencia: Conferencia inaugural del «Primer Congreso Internacional de Estudios sobre Imaginario y Horizontes Culturales», Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca, México, del 6 al 9 de mayo de 2003] Consultado 17/02/2021 en < <https://hdl.handle.net/20.500.12008/18934>>
- Magius (2020). *Primavera para Madrid*. Mallorca, Autsaider cómics.
- Mainer, José-Carlos y Santos Juliá Díaz (2000). *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986: la cultura de la transición*, Madrid, Alianza.
- Martí, Antonio (2005). «Literatura comparada», en *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona, Ariel.
- Martín Huertas, Concepción (2019). «“Digo carne”: La repolitización del cuerpo femenino en la narrativa de Marta Sanz», *Studia Romanica Posnaniensia*, pp. 67-80.
- Martín, Pilar (29 de abril de 2018). «Atado y bien atado, el cómic sobre las historias “ocultas” de la Transición. *El diario*, Madrid, 29 de abril de 2018. Consultado

27/07/2021 en <https://www.eldiario.es/cultura/atado-atado-historias-ocultas-transicion_1_2147008.html>

Martín Gaité, Carmen (2003). *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama (Original publicado en 1987).

—— (2018): *El cuarto de atrás*, ed. José Teruel. Madrid, Cátedra (Original publicado en 1978)

Martínez, Guillem (2012). «El concepto CT» en Martínez, Guillem (ed.) *et alii*, *CT o la Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Random House, pp. 13-24.

Martínez Fernández, Ángela (2017). «Marta Sanz: *Clavícula* o *Mi clavícula* y otros inmensos desajustes». Valencia, *Diablotexto digital*, nº2, ISSN: 2530-2337, pp. 236-241.

Medel, Elena (2020). *Las maravillas*. Barcelona, Anagrama.

Millett, Kate (2017). *Política sexual*, Madrid, Cátedra, Colección Feminismos (Original publicado en 1970: *Sexual politics*).

Miró, Francesc (15 de marzo 2020). «Nos han hecho creer que la política mancha la concepción literaria, pero no es así: toda literatura es ideología» (entrevista a Marta Sanz), Madrid, *El Diario*, 15 de marzo de 2020. Consultado 15/03/2020 en <https://www.eldiario.es/cultura/entrevistas/politica-concepcion-literaria-literatura-ideologia_0_1005099567.html>

Nash, Mary (2006). «Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina». Barcelona, *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º 73, pp. 39-57, [en línea]. Consultado 28/04/2021 en <<https://www.raco.cat/index.php/RevistaCIDOB/article/view/40380>>

Naval, María Ángeles (2019). «Memoria de la Transición en la novela española de los 2000» en Peña Ardid, Carmen (coord.) *et alii*, *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid, Los Libros de la Catarata, pp. 98-117.

Ovejero, José (2012). *La ética de la crueldad*. Barcelona, Anagrama.

- Parker, Rozsika y Griselda Pollock (2021): *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Tres Cantos: Akal / Arte y estética. (Original publicado en 1981: *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*).
- Penyas, Ana (s.f.). *Ana Penyas Ilustración* [Sitio web]. Consultado 27/04/2021 en <
<http://www.anapenyas.es/ilustracion/>>
- (2017). *En Transición*. Valencia, Barlin Libros.
- (2017). *Estamos todas bien*. Barcelona, Salamandra.
- (2020). *Todo bajo el sol*. Barcelona, Salamandra.
- Preston, Paul (2006). *La Guerra Civil española*. Barcelona, Círculo de lectores. (Original publicado en 1987).
- Portela, Edurne (2019). «Tirar del ovillo» en *Tsunami feminista* (ed. Marta Sanz), pp. 131-146. Madrid, Sexto Piso.
- Quaggio, Giulia (2014). *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España (1976-1986)*, Madrid, Alianza.
- Reyes Martín, Raquel (2018). «Una historia de violencia Marta Sanz, Belén Gopegui y la escritura de la resistència», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, ISSN-e 1577-6921, nº 34.
- Rich, Adrienne (1999): «Apuntes para una política de la ubicación», *Otramente: lectura y escritura feministas*, coord. Marina Fe, pp. 31-51. (Original publicado en 1981).
- Ros Ferrer, Violeta (2014). «Entrevista a Marta Sanz: Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº 4 (Ejemplar dedicado a «Contar la Transición. Narrativas e imaginarios del cambio político en España»), pp. 257- 263.
- (2020). *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid, Iberoamericana: La casa de la riqueza.
- Rosa, Isaac (23 de marzo de 2014.: «La Transición ha muerto (en la cama)», *El Diario* 23/03/2014, [en línea], consultado 19/06/2021 en
 <https://www.eldiario.es/zonacritica/Transicion-muerto-cama_6_241185893.html>

- Russ, Joanna (2019). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, trad. Gloria Fortún. Coed. Barrett-Editorial Dos Bigotes. (Original publicado en 1983: *How to suppress women's writing*)
- Sanz, Marta (2006). *Susana y los viejos*. Barcelona, Destino.
- (2008): *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama.
- (2009). *El libro de la mujer fatal*. 451 editores.
- (2010): *Perra mentirosa / Hardcore*, Madrid, Bartleby.
- (2013): *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona, Anagrama.
- (2014a): *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica.
- (2014b) «Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio». *Cuadernos hispanoamericanos*, nº772, octubre 2014, Madrid, Cervantes Virtual.
- (2015). *Farándula*. Barcelona, Anagrama.
- (2016). *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- (2017). *Clavícula*. Barcelona, Anagrama.
- (2018): *Monstruas y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*, Barcelona, Anagrama.
- (2019). *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid, Sexto piso.
- Sigüenza, Carmen (2020). «Marta Sanz: Una democracia de calidad tiene que tomar conciencia del pasado», *El diario* 10/05/2020, Consultado 10/05/2020 en <https://www.eldiario.es/cultura/Marta-Sanz-democracia-calidad-conciencia_0_1025747485.html>
- Simó, Marta (2018). «La realidad y sus representaciones: una aproximación a la poética realista en la obra narrativa de Marta Sanz» en Somolinos Molina, Cristina (ed.), “Escrituras del cuerpo: Marta Sanz”, *Olivar* nº18 (27), e021. [En línea], consultado 14/07/2021 en <<https://doi.org/10.24215/18524478e021>>
- Somolinos Molina, Cristina (2015). «"Lo personal es político" Patrones de construcción de género en la Transición española. *Daniela Astor y la caja negra*, de Marta

Sanz», *Philobiblión: Revista de literaturas hispánicas*, ISSN-e 2444-1538, N°. 2, pp. 90-104.

Somolinos Molina, Cristina (2018). «Escrituras del cuerpo: Marta Sanz», *Olivar* n° 18 (27), e019. Consultado 14/03/2021 en <<https://doi.org/10.24215/18524478e019>>

Uceda, Rubén (2018). *Atado y bien atado. La Transición golpe a golpe (1969-1981)*. Tres cantos (Madrid), Akal.

Unamuno, Miguel de (2017): *En torno al casticismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. [En línea], consultado 3/08/2021 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn8995>> (Original publicado en 1902).

Usón, Clara (2018). *El asesino tímido*. Barcelona, Seix Barral.

Vara Ferrero, Natalia (2018). «Reformulando el sujeto, los géneros literarios y el compromiso con la historia: la escritura del yo en la obra de Marta Sanz.», en Somolinos Molina, Cristina (ed.), «Escrituras del cuerpo: Marta Sanz», *Olivar* n°18 (27), e023. [En línea], consultado 14/03/2021 en <<https://doi.org/10.24215/18524478e023>>

Verdú Arnal, Isabel (2019). «Miguel Ángel Hernández, Clara Usón, Álex Chico: La novela de investigación epistemológica como reverso de la posverdad». *Cuadernos de Aleph*, ISSN e 21748713, N° 11, 2019, págs. 119-131.

ANEXOS

I. Selección viñetas cómics

Las siguientes imágenes³² son una selección personal de algunas viñetas de las obras analizadas en el apartado «1.2. Actualizaciones en el cómic y novela gráfica». Las viñetas escogidas responden a un criterio temático, los recortes han sido seleccionados en base a la recurrencia de los temas que se tratan en los siguientes pasajes en la línea del resto del corpus literario del presente Trabajo de Fin de Máster.

En Transición (2017) de Ana Penyas



(1)



(2)

³² Todas las imágenes son instantáneas de los libros en soporte papel, mientras que las imágenes digitales de algunas de las viñetas de Ana Penyas tienen como fuente su página web: <http://www.anapenyas.es/ilustracion/>



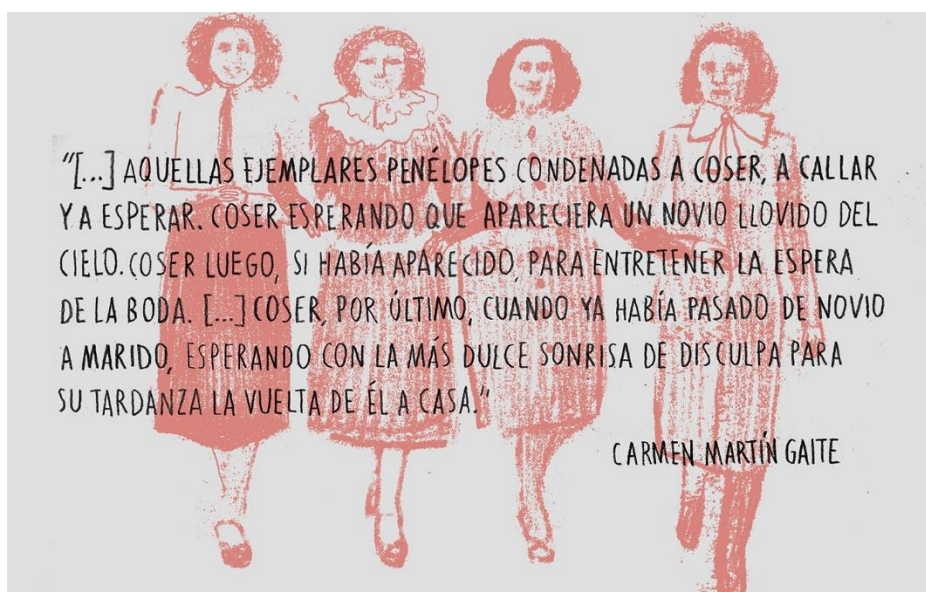
(3)



(4)

Estamos todas bien (2017) de Ana Penyas

Ana Penyas inserta al inicio del cómic una cita de *Usos amorosos de la posguerra española* de la escritora Carmen Martín Gaité:



(5)



(6)

Todo bajo el sol (2020) de Ana Penyas

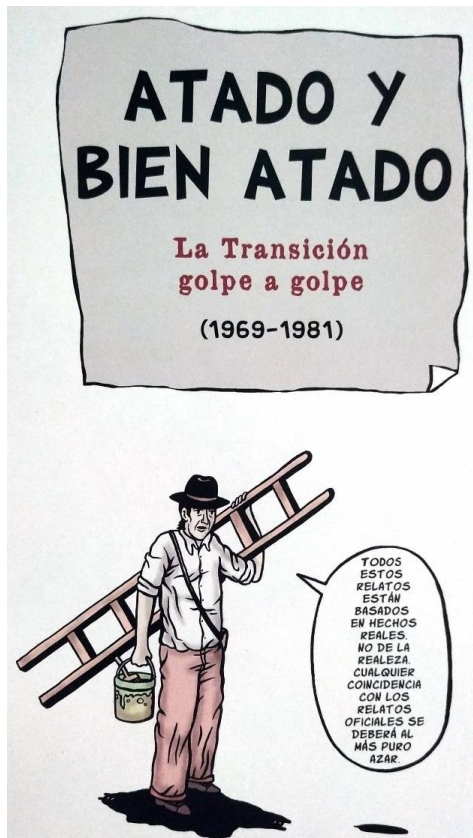


(7)



(8)

Atado y bien atado (2018) de Rubén Uceda



(9)



(10)

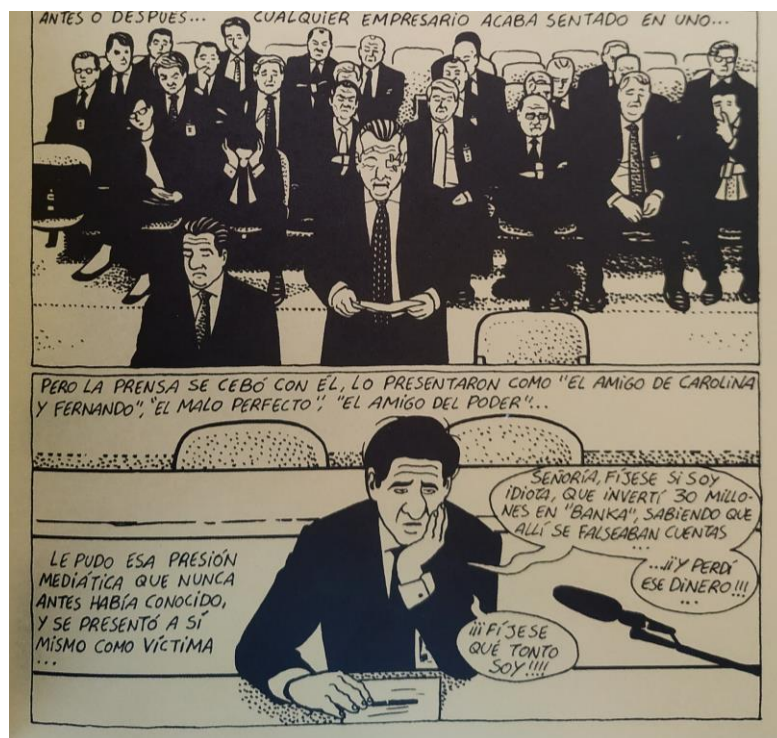
Primavera para Madrid (2020) de Magius



(11)

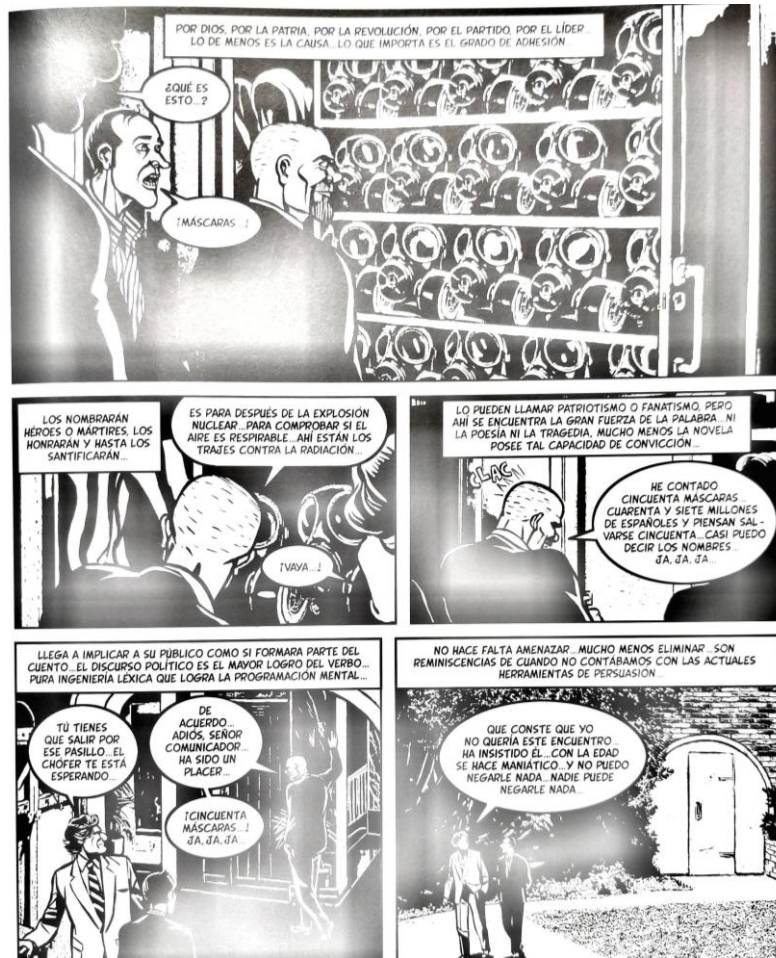


(12)



(13)

Yo, mentiroso (2020) de Antonio Altarriba y Keko



(14)



(15)

II. *La caja negra*, un documental de Catalina Griñán

Las imágenes están clasificadas atendiendo a la estructura interna del documental *La caja negra*. De esta forma, he intentado recopilar fotogramas de escenas simbólicas y carteles promocionales de las referencias filmográficas de *Daniela Astor y la caja negra*, con la finalidad de favorecer una aproximación a lo descrito en las cajas negras para una mayor comprensión de la educación audiovisual de dicha generación.

«Caja 1. Una teta intelectual»



Primera caja del documental *La caja negra* de Catalina H. Griñán en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (Anagrama, 2013) de Marta Sanz.

(16) La musa del destape Susana Estrada recibe un premio del diario *Pueblo* el 14 de febrero de 1978 en Madrid. A su izquierda Tierno Galván, el que será el alcalde de la capital en los años de la Movida madrileña.

<https://xn--peliculasparaensear-c4b.com/2019/12/el-destape/>

«Caja 2. Señoras»



(17) María José Cantudo protagonizó el primer desnudo integral del cine español en el film *La trastienda* (1975) de Jordi Grau.

<https://twitter.com/thequeercanibot>

«Caja 3. Fantaterror español»



(18) Fotograma de Lucía Bosé en *Cementerio sangriento* (1973) de Jordi Grau.
<https://www.cinemaldito.com/sesion-doble-la-maldicion-de-la-bestia-1975-ceremonia-sangrienta-1973/>



(19) Escena de *No es bueno que el hombre esté solo* (1973) de Pedro Olea, en la que aparecen Martín interpretado por José Luis López Vázquez y su muñeca, a la cual concibe como su esposa.
<http://www.gentedigital.es/blogs/gentedeinternet/32/blog-post/2955/jose-luis-lopez-vazquez-un-gran-actor-que-encarno-al-espanolito/>

«Caja 4. Fragilidad»



(20) En esta caja se habla a través de una pseudoentrevista de la vida de Amparo Muñoz, la actriz del destape preferida de Catalina.

https://www.abc.es/estilo/gente/abci-amparo-munoz-eterna-miss-102983100623-20160722164732_galeria.html

Amparo Muñoz, bello juguete roto

La única Miss Universo española rechazó el título al sentirse manipulada

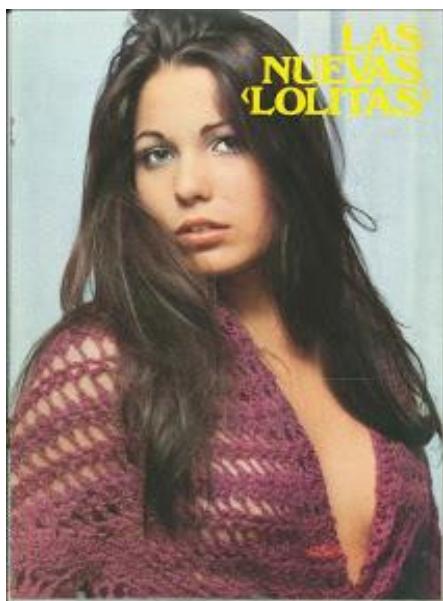
(21) Necrológica de Amparo Muñoz en *El País*. «Bello juguete roto» es una etiqueta común en el cronicón amarillo de la época para referirse a las jóvenes actrices del Destape.

https://elpais.com/cultura/2011/02/28/actualidad/1298847603_850215.html

«Caja 5. La muerte de Sandra Mozarowsky y otras perlas del cronicón amarillo»

Este capítulo de *La caja negra* habla del supuesto suicidio de Sandra Mozarowsky en 1977 con diecinueve años, uno de los sucesos más polémicos del cronicón amarillo de la época. Este suceso es el que desarrolla Clara Usón en *El asesino tímido*, novela en la que también se describen las entrevistas aquí recogidas.

Instantáneas de Sandra Mozarowsky con diecisiete años en el reportaje fotográfico de la revista *El Indiscreto* de marzo de 1975:



(22) «Las nuevas ‘Lolitas’»



(23) «No me gusta el cine erótico»

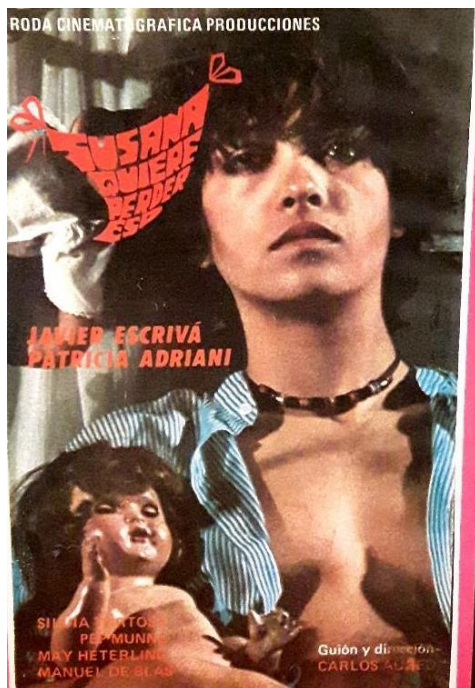
<http://inmadesantis.blogspot.com/2012/03/las-nuevas-lolitas-en-el-indiscreto.html>

«Caja 6. Destape»



(24) La actriz Nadiuska en el centro, fotograma de la película *Zorrita Martínez* de Vicente Escrivá (1975)

<https://www.youtube.com/watch?v=IpI-4nBuNOK>



(25) Cartel de *Susana quiere perder eso* protagonizada por Patricia Adriani de Carlos Aured (1977)

<https://www.todocoleccion.net/cine-peliculas-vhs/susana-quiere-perder-eso-1977-erotica-nunca-antes-tc~x69744825>



(26) Cartel promocional del film hispano-italiano *La lozana andaluza* (1976) de Vicente Escrivà protagonizada por Maria Rosario Omaggio.

<https://www.filmaffinity.com/es/film129766.html>

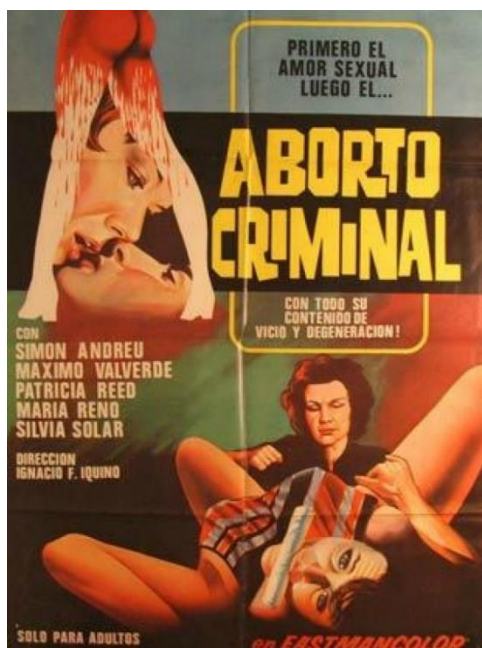
«Caja 7. Españolas en París»

En esta caja negra se analizan películas (12) *Españolas en París* (Bodegas y Dibildos, 1971) y (13) *Aborto criminal* (F. Iquino, 1973) en las cuales el aborto es un tema principal de la trama, tratado desde una perspectiva reaccionaria y patriarcal.



(27) Cartel de *Españolas en París*.

<https://lasprincesastambienfriegan.com/2015/09/02/espagnolas-en-paris-roberto-bodegas-1971-del-pueblo-a-paris-a-servir-historiasdenuestrocine/>



(28) Cartel de *Aborto criminal*.

<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-261537/>



(29) Otra película del género es, por ejemplo, *Abortar en Londres* (Carretero, 1977):

<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-170846/>

En contraposición, cabe destacar las primeras manifestaciones feministas en España en la década de los 70 exigiendo la despenalización del adulterio, el derecho al divorcio y al aborto libre y gratuito:



(30) Manifestación a favor del aborto libre y gratuito frente al Congreso de los Diputados en 1983.

https://elpais.com/elpais/2018/03/07/album/1520431602_312545.html#foto_gal_4



(31) Manifestación a favor del aborto en Madrid, 5 de mayo de 1978. Fotografía de Chema Conesa.

https://elpais.com/cultura/2017/09/01/babelia/1504285919_209973.html

«Caja 8. Subasta»

En la presente caja se describe la compra de un usuario de internet, situado en la actualidad, de carteles y portadas de la revista *Interviú* de los años 70 y 80, hoy en día objetos de coleccionismo.



(32) «Carmen Cervera, por vez primera» es el primer desnudo de la baronesa Thyssen.

<https://www.libertaddigital.com/chic/corazon/2014-09-13/la-juventud-casquivana-de-tita-cervera-1276528177/>



(33) «Marisol desnuda y joven»

https://www.huffingtonpost.es/entry/el-escandalo-del-desnudo-de-marisol-en-interviu-de-las-fotos-robadas-a-la-censura-de-facebook_es_5d665f10e4b01fcc690c88a4

«Caja 9. Fata Morgana se pone las bragas de oro»



(34) Fotograma de *Fata Morgana* (Aranda, 1965), con Teresa Gimpera como protagonista. Esta película tiene importante simbolismo, no aparecen desnudos en el film, sino que esta es una modelo publicitaria espejismo de la feminidad. En esta escena los hombres intentan robar el cartel publicitario de Cinzano con el posado de Gimpera guiñando un ojo, la voz en off de Catalina a propósito de ello expone: «La mujer como electrodoméstico, como artículo de lujo, como objeto de lujo inalcanzable» (Sanz, 2013: 221).

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-fata-morgana-presentacion/3408721/>

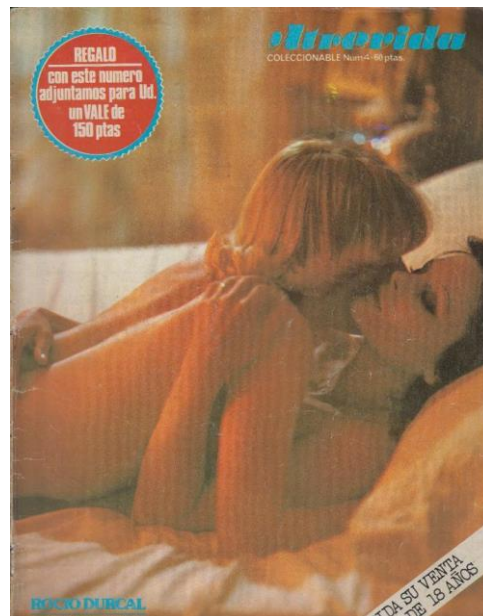


(35) Fotograma de *La muchacha de las bragas de oro* (Aranda, 1980)

<https://www.imdb.com/title/tt0079586/mediaviewer/rm1508460288>

«Caja 10. Los platós bárbaros»

Igual que sucede con la trama de la novela, el documental de *La caja negra* finaliza en nuestras coordenadas temporales actuales. En concreto, se describe dilatadamente, una entrevista en un programa de televisión. Por la información que aporta, se puede deducir que se trata del programa *Sálvame Deluxe*, narrando una entrevista real de Jorge Javier Vázquez a Bárbara Rey:



(36) Póster de un fotograma de *Me siento extraña* (Martí, 1977) protagonizada por Bárbara Rey y Rocío Dúrcal. Es un ejemplo de película lésbica creada desde una perspectiva masculina heterosexual, como explica Sanz en *Monstruos y Centauros* (Anagrama, 2018) se debe a la exigencia de ceñirse a un canon anclado en un «imaginario del deseo y la expectativa masculinos».

<https://www.mirales.es/me-siento-extrana-la-pelicula-lesbica-rocio-durcal-barbara-rey>



(37) Chelo García Cortés y Bárbara Rey en «Sálvame deluxe» en 2011 tras la “prueba del polígrafo”, escena descrita en las últimas páginas que cierran *Daniela Astor y la caja negra*.

https://www.telecincio.es/salvamedeluxe/2011/18-11-2011/Barbara-Rey-Chelo-noche-amor_2_1319355017.html

A modo de conclusión de este último apartado, me gustaría destacar la importancia que ha cobrado en los últimos años la recuperación de la figura de folclóricas y personajes de la prensa rosa del siglo XX español. En concreto me refiero a la resignificación de estas mujeres que pertenecen a la cultura popular, a partir de obras visuales cuyo formato responde a las publicaciones en Instagram bajo los códigos estéticos de la generación *millennial* y *zeta*. Como ejemplo, el siguiente collage de @lultimacroqueta en Instagram basado en la anterior instantánea de Sálvame Deluxe y *Dormitorio en Arlés* (1888) de Vincent Van Gogh:



(38)

<https://www.instagram.com/p/COlhVs7joFy/>

